الرقص فى عصر النهضة

د. نيفين الكيلانى



إنَّ الزمن هو الحكم الفصل فى التجديد؛ كم عدد «الموجات الجديدة» التى حدثت منذ «عصر النهضة»، والتى لا نزال نتذكرها حتى الآن؟! مع ذلك، لقيت فترة عصر النهضة الحظوة من لدن الزمن؛ إذ ظلت أعمال تلك الفترة مَحتفظة بزخم المواجهة والإثارة الأصيل. فمن أراد فهم أصول الفن الحديث وفكره وعلمه لابد له أن يرجع إلى تلك الفترة. لم تكن نشاطات تلك الفترة تجرى بإيقاع منتظم، بل كانت تحدث كالطفرات الجريئة. ومما يزيد تلك الإبداعات فخرًا هو أنَّ الأجيال التالية أفادت منها بعد أن هذبتها وطورتها.





الرقص فى عصر النهضة 16
9016006628

الرقص في عصر النهضة

الرقص في عصر النـهضة

د. نيفين الكيلاني

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الكيلانى، نيفين

الرقص فى عصر النهضة تأليف: نيفين الكيلانى .- القاهرة:

المجلس الأعلى للثقافة ط ١، ٢٠١٦

٢٦٠ص ، ٢٤سم

١ - الرقص - تاريخ .

٢ - الفن - تاريخ ونقد - عصر النهضة .

أ - العنوان ٧٩٣,٣٠٩

رقم الإيداع / ٢٧٩٥/٢٠١٦
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-92-0536-6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St.. Opera House. El Gezira. Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.
www.scc.gov.eg

الرقص في عصر النهضة

د. نيفين الكيلاني



٢٠١٦

المجلس الأعلى للثقافة

الأمين العام
أ.د. أمل الصبان

رئيس الإدارة المركزية
د. وفاء صادق أمين

مدير التحرير والنشر
د. عبد الرحمن حجازى

سكرتير التحرير التنفيذى
عزة أبو اليزيد

الاشراف الفنى
أحمد محمد طه

التصحيح اللغوى
د. عبد الرحمن سعد

الفهرس

مقدمة

معنى عصر النهضة

لم يرد ذكر "عصر النهضة" أو "عصر التنوير" كما تُذكر "الحركة الحديثة"، و"التراث الحديث"، و"العصر الحديث"، و"القرن الحديث"، و"المزاج الحديث"، ثم ... "الحداثة". ومن المؤكد أنَّ أعمال الأفراد والمجموعات التي ذكرتها المؤلفة في هذا الكتاب عن "فن الرقص في عصر النهضة"، قد جعلت فترة "عصر النهضة" ليست من أعظم الفترات إبداعًا وأصالة وحسب، بل إنّها أتت بتغيير شامل للإدراك والمشاعر، كما كانت الحال بالنسبة إلى "الحركة الرومانسية" والثورة العلمية في القرن السابع عشر الميلادي. فالأقسام الثلاثة، عصر النهضة، العصر الكلاسيكي، القرن التاسع عشر الميلادي، لحظات متجانسة.

لقد اقتنع الكثير ممن انضموا إلى تلك الحركات بأنّهم كانوا يعيشون بداية "عصر جديد" حقيقي. واعتقدوا، كذلك، بأنّهم كانوا يطوّرون وسائل النظر إلى العالم المادي، فنياً وعلمياً، وكانوا يأتون بوسائل جديدة تعين على فهم الإنسان والمجتمع، وبأنّهم أتوا بأشكال جديدة للتعبير عما رأوه وشعروا به. لقد كانت معتقداتهم ومواقفهم هذه مختلفة تماما عن تلك التي سادت "العصور الوسطى"، ولم يخطئوا فيما ذهبوا إليه.

إنَّ الزمن هو الحكم الفصل في التجديد: كم عدد "الموجات الجديدة" التي حدثت منذ "عصر النهضة" والتي لا نزال نتذكرها حتى الآن؟؟!! مع ذلك، لقيت فترة عصر النهضة الخطوة من لدن الزمن، إذ ظلت أعمال تلك الفترة محتفظة بزخم المواجهة والإثارة الأصيل. فمن أراد فهم أصول الفن الحديث وفكره وعلمه لابد له أن يرجع إلى تلك الفترة. لم تكن نشاطات تلك الفترة تجري بإيقاع منتظم، بل كانت تحدث كالطفرات الجريئة. ومما يزيد تلك الإبداعات فخراً هو أنَّ الأجيال التالية أفادت منها بعد أن هذّبتها وطوّرتها.

وليس من الدقة في شيء أن نحاول تكثيف التغيير الذي حدث في تلك الفترة في كلمات معدودة. فقد كانت فترة تشابكت فيها التيارات والأمزجة وزخرت بالمتناقضات شأنها شأن أية فترة تعيش التغير الحضاري. إنّها شبيهة بتلك الفترات المعقدة التي نضغطها ونسميها من

باب التبسيط "بفترة التنوير" و"الفترة الرومانسية". كان هناك تشابه كبير بين العلماء الذين حطّموا المواقف السائدة من العالم المادي والرسامين الذين حطّموا المواقف السائدة من العالم الخارجي الممثل بالفن. ففي كلتا الحالتين لم يأتِ ذلك التحطيم بالبديل الخلّاق. من المؤكد أنّ جو العمل السائد حينئذ كان ذا طابع تجديدي وتجريبي أصيل، واستمر هكذا من دون أن يأتي بقناعات ثابتة أو بنماذج تُحتذى في مضمار الأشكال الفنية أو لغة التعبير. لقد تحطمت النماذج القديمة ولكن...أين البديل ؟؟

"إنّ العلم ليس إلا نشاطا حديثا جدا في تاريخ البشرية بينما استعمال النماذج يبدو أنّه يرجع إلى الماضي البعيد جدا من ما قبل التاريخ، يظهر عند المصدر نفسه للحياة النفسية، يتجذر في أعماق التنظيم الحيوي نفسه...

إذا كنا نريد حقاً أن نسلم بأنّ الفرق بين الذات والموضوع يجد تحقيقه الأكثر بدائية في التعارض الحيوي بين القناصة والفريسة، نرى على الفور أين يكمن الفرق الجوهري بين الذات والموضوع: بإمكان الذات أن تفترض الموضوع، أن تتعرف إلى شكله الخارجي وأن تتنبأ بسلوكه، بينما يعجز الموضوع، عموما، عن أن يفترض داخليا الذات. وبسبب من أنّ الذات تمتلك نموذجاً داخلياً لشكل الموضوع وسلوكه، فإنّ الصراع بين الذات والموضوع ينتهي، تقريبا بالضرورة، إلى انتصار الذات: تنتهي الفريسة إلى متناول القناصة. تجري عملية الحبس هذه تبعا لمخطط فطري، داخل الذات نفسها، ويقدر تحققها الخارجي، مع ذلك، أن ينفعل بردود أفعال دفاع الفريسة، ومتروك لها قدر من المبادرة. (فنتذكر القطة التي "تلعب" مع الفأر). نلمس هنا فيما يبدو مصدر الذاتية نفسها: لا ينشأ الوعي إلا كوعي بشيء، كتجل لمشروع الذات في مقابل الموضوع. غير أن تحقيق هذا المشروع يقتضي بعض الثبات في الشروط الخارجية، يقتضي أن بعض الشروط الابتدائية، الواردة في بدء العمل، تسمح بالانطلاق. وإذا لم تتحقق هذه الشروط أو إذا تحققت بنحو ناقص فإن ذلك يعقبه بالنسبة إلى الذات حال من القلق: القصد هو صيانة ثبات ذاته نفسها في غياب الموضوع، أو في حضور موضوعات متعددة ممكنة لابد من الفصل بينها ("كحمار بوريدان" على مسافة متساوية بين

علبتيّ العلف). في هذه الأوضاع الملتبسة حيث يشعر العقل بأنه لابد من إجراء ما، لكنه لا يعرف ماذا يفعل، فإن رفع عدم التحديد، حتى بإجراء اصطناعي، مريح، لأن ذلك هو انتقال الوعي الغامض والممزق، إلى الوعي التام، المأخوذ تماما بتحقيق الفعل. ويجد هذا النفور الجوهري للعقل من تصور المصادفة، عدم التحديد، صورته الكمية في الوظيفة النافعة لفون نيومان – مورجنشترن: إذا خيرناكم بين احتمالين: إما الحصول على مليون فرنك الآن، أو الحصول غدا، أي على مليوني باحتمال النصف، أو لا شيء (كذلك باحتمال النصف)، من لن يختار الحصول على المبلغ الأول فورا ؟"[1]

من المؤكد أنَّ تحطيم تلك النماذج في الحقول المختلفة الذي جاء في فترة زمنية واحدة تقريبا، لم يكن عَرَضيا، بل كانت له أسبابه وبواعثه. فالجانب الأول من تلك الصورة يظهر مجتمع السنوات الأولى من عصر النهضة، ذلك المجتمع الذي كان يتغير بسرعة بسبب الاختراعات العلمية والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي. وأمّا الجانب الآخر من الصورة فيمثل كيف يمكن أن يخلق خيال الفنان أشكالاً ثورية جديدة في التعبير. ليس بإمكان خيال الفنان أو الكاتب أو المفكر المبدع أن يحلق في الفراغ أو عشوائياً. من المحتمل أن فناني السنوات الأولى من عصر النهضة وكتّابها ومفكريها كانوا يمتلكون الإدراك العالي والمتطور، وهذا ما أهّلهم لأن يتجاوبوا مع الاتجاهات والصراعات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية والروحية التي كانت تلوح في الأفق. لذلك بدأوا يفتشون عن لغة وأشكال جديدة ليعبروا بها عن تلك الصراعات والاتجاهات وليسبقوا زمانهم.

وليس من اليسير أن نجد تناظراً بين فترتيّ النهضة التي كانت والنهضات العديدة التي تلت ذلك العصر، وهذه الصعوبة ترجع إلى عدة أسباب من بينها أنَّ مفهوم النهضة هو غموض المفهوم من الجهة التاريخية والجهة الحضارية. لقد كان (المجددون) يواجهون المشكلات العديدة. وهذا يفسر عجز كثير من أساليب تلك الفترة وعدم ترابطها وترهلها، ويفسر كذلك الغموض العام الذي لم يكن بسبب العمق بقدر ما كان بسبب التناقض التام بين

[1] - من مقال: رُنيه توم، "من نموذج العلم إلى علم النماذج"، 1975.

العالم الخارجي المشوش والمحير والعالم الداخلي الخاص. ومع ذلك، فقد فتحوا طريقاً إضافية أدّت إلى النهضة الشبيهة بتلك الطريق التي طالب بها ممثلو الاتجاه الجديد في مصر والعالم العربي منذ القرن التاسع عشر الميلادي.

وبالإمكان القول إنّه كان هنالك شيء من التناظر بين بعض جوانب المشهد الحضاري المصري وعصر النهضة الإيطالية، كالتناظر الذي كان موجودا بين دانتي ومايكل أنجلو في القرن الخامس عشر الميلادي، عندما بدأت الحركة الرمزية القوطية تضعف أمام ضغوط حركة (الباروك).

اشتهر ذلك الزمن بالمظاهر البرّاقة والزخرفة والأبهة.
هكذا كان مفهوم النهضة.

كانت هناك امتيازات اجتماعية وأبهة لتلكم الناس الذين ادّعوا أنّهم كانوا يعيشون في ما سُمي باسم "عصر النهضة". لقد جعلتهم ثرواتهم ودينهم يلهجون بالحمد للحياة التي كانوا يحيونها، إلاّ أنّهم لم يعرفوا أنّه في الوقت الذي كان ثراء الأغنياء والمتمكنين وطمأنينتهم يزدادان يوما بعد يوم، كان إفلاس الفقراء وخواؤهم يزدادان أيضاً يوماً بعد يوم. كانوا يتصورون أنَّ تلك القضايا كانت لا تهم الناس.

إنَّ المصلح الوحيد الذي كان الناس يصغون إليه كان رجلا ينتمي إلى نظام اجتماعي وروحي آخر.

تمهيد

التطور العام للفنون فى عصر النهضة الأوروبية

من المعروف أنَّ الفنون أرتبطت فيما بينها ارتباطاً دقيقاً. وترجع التصورات والأفكار التي تدور حول هذا الارتباط إلى أقدم العصور. فنحن نجد في التراث الأسطوري الإغريقي أنَّ (زيوس) تزوج ربة الذاكرة (منيموزينة) فأعقب ربات الفن التسع جميعا، أي الفنون كلها. وتكونت تبعا لهذا الأسطورة لدى الأقدمين نظرية ونسق حول مثل هذا الارتباط، وبقيت هذه النظرية وهذا النسق في جوهره هما حتى "عصر النهضة"، وارتبطت بهما في الوقت نفسه الممارسة الفنية. ولم تكن الممارسة الفنية تدريبا آليا للذاكرة وحسب، بل كانت اقترانا دقيقاً بين الإبداع والذاكرة (زواج زيوس ومنيموزينة).

وتتابع التطور فى تلك الفترة من النهضة الأوروبية الحديثة في مجال الفنون على النحو التالي: بدأت النهضة بالفن التشكيلى فى العمارة والديكور. تاتبعته الأزياء ثم الموسيقى والأدب والشعر. وظهر فن الرقص لاحقاً معتمداً فى الحركة على الموسيقى بالمكان الذي يؤدى فيه متمثلاً في العمارة.

وكانت إيطاليا بين الدول الأوروبية سبّاقة فى مجال الفنون التشكيلية المتمثلة فى العمارة والأزياء. وكانت الدول الأوروبية الأخرى تحذو حذوها. وعلى حين مضى شمال أوروبا فى بداية عصر النهضة رافضاً للتغيير ومتمسكاً بالأساليب القوطية القديمة انتهجت ايطاليا نهجاً آخر. فقد أختلفت فنون التصوير والنحت والعماره إذ صُممت لتتوافق مع نسب الإنسان. كما بدت الأعمال الفنية أقل غموضاً عن ذى قبل إذ كانت الأعمال الفنية التى أنتجت فى أواخر العصر القوطى تشير إلى اقتراب نهايته وبداية ظهور عصر جديد. وقد تميزت إيطاليا عن غيرها من الدول الأوروبية بالمناخ المناسب لظهور عصر جديد. وانفردت ببقاء أطلال الآثار الإغريقية والرومانية القديمة جنبا إلى جنب مع الأتصال الدائم بحضارة حوض البحر الأبيض المتوسط وعلى الأخص الحضارة الأسلامية والبيزنطية مما كان له العامل المؤثر فى تهيئة المناخ لظهور حضارة جديدة. تلك كانت الحماسة التي شهدها عصر النهضة نحو

الثقافة الكلاسيكية التي وجّهت أوائل النازعين إلى الاتجاه الإنساني الكلاسيكي وأنعشت الاهتمام بالدراسات القديمة في القرن السادس عشر الميلادي.

وأعتبرت إيطاليا الأرض الخصبة لظهور ذلك البعث الجديد. وتعني كلمة النهضة أو الرنسانس Renaissance التي تُطلق على تلك الفترة "البعث" أو "الإحياء" أو "التجديد". وارتبطت تلك الحركة بهذا المعنى بإيطاليا منذ عهد جوتو. فعندما كان أفراد الشعب يمتدحون شاعراً أو فناناً فإنّهم كانوا يصفون عمله بأنّه يشبه القدامى، وبهذا الوصف، نُعت جوتو بأنّه أستاذ جيله الذى قاد حركة الإحياء أو بعث الفنون القديمة من جديد.

وهكذا كانت حركة الإحياء بداية لعصر جديد في الفنون كلها. وقد بدأت بإيطاليا باعتبارها مهد الحضارات الأوربية القديمة. كان الاتجاه السائد هو البحث عن القديم من الفنون واعادة بعثه بنحو جديد. وظهر هذا واضحا فى الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص، إذ ترتبط الفنون ترابطاً وثيقاً فى اشتراكها فى بعض الخصائص التى تظهر فيها فى وقت واحد وعلى سبيل المثال وليس الحصر العمارة والأزياء باعتبارهما يقعان ضمن فروع الفنون التشكيلية المرتبطة ارتباطا مباشرا بالرقص حيث إنَّ العمارة تتمثل فى المكان الذى يؤدى فيه الرقص متمثلاً في القصور حيث تؤثر المساحة فى التشكيلات الراقصة وأعداد الراقصين، والأزياء باعتبارها الملابس التى يرتديها الراقصون وما تسمح به من امكانية لحركة الراقصين وتتحكم فى شكل الأداء. كما ترتبط الموسيقى ارتباطاً مباشراً بالرقص. فهي الإيقاع المنظم للحركة الراقصة. وهكذا كان لابد من تناول تطور الفنون بنحو عام فى "عصر النهضة" حيث أثر هذا التطور علي الرقص . فهي الفترة التى ظهرت فيها صحوة ثقافية شاملة فى الفنون كلها:

"كما تميز عصر النهضة فى الفنون عامة بأنّه عصر الاكتشافات والاصلاح الدينى و تجدد الاهتمام بالفنون القديمة كإحدى نتائج الحياة المتسارعة الخطى نحو اتساع الأفق فى أوروبا فى أواخر القرون الوسطى. فقد كانت عقلية العصور الوسطى تتقبل النصوص القديمة لهاتين الحضارتين من دون أي نقد يُذكر. وأدرك العلماء فى ذلك الوقت ببطء شديد أنَّ عالمهم

هو أيضاً يمكنه أن يقدم لهم المادة لمزيد من الدراسات، ولكنه، نظراً لسيطرة الكنيسة ورجال الدين فى ذلك الوقت على أمور الحياه العامة بما فيها العلم والفن، فقد بدأ معظم العلماء يستخدمون معرفتهم لأغراض غير دينية. وهكذا بدأت تظهر تدريجياً مجموعة من الكتب فى اللغات الدارجة. وكان هذا اهتماماً دنيوياً قُدِّر له أن يؤدي إلى اكتشاف أنَّ الكثير من الكتابات الموجودة عن العالم الإغريقى الرومانى كانت دينية. ووجد قراء وكتاب القرنين الرابع عشر والخامس عشر أنَّ اللغة اللاتينية الكنسية عادت بهم إلى اللاتينية الكلاسيكية وبدورها رجعت بهم إلى الإغريقية القديمة".

وانطبق هذا بدوره على الرقص باعتباره أحد فروع الفنون. فظهرت بعض الخطوات. ثم اندثرت. ثم ظهرت فى الحفلات بنحو جديد متطور، ولكن بالأسم القديم نفسه. وقد ظهر هذا واضحاً فى رقصات الباص. ظهرت فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادي. واندثرت. ثم عادت إلى الظهور مرة أخرى فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي. واستمرت طوال القرن السادس عشر الميلادي، وقد طرأ عليها بعض التطوير.

وفى تلك الحقبة الزمنية بدأت معالم الدولة الحديثة تظهر. واتجه ملوك تلك الدول إلى مزيد من السلطة. ووقعوا فى صراع مع الكنيسة التى كانت مسيطرة على مجريات الأمور فى ذلك الوقت.

على أنَّ الحركة الثقافية التى سُميت باسم "عصر النهضة" كانت نتيجة تطور فكرى بدأ فى إيطاليا إبّان القرن الرابع عشر الميلادي واستمر خلال القرن الخامس عشر الميلادي والقرن السادس عشر الميلادي. وقد ظهرت تلك "النهضة" نتيجة احتياج فناني "العصور الوسطى" ممن كانوا يعملون فى الكنيسة إلى التطوير نتيجة أزدياد الثراء وتطور الذوق العام فى أوربا وإقامة مراكز عديدة للتجارة بين المدن الأوروبية المختلفة وخاصة المدن الإيطالية، فلورنسا، والبندقية. وأخذ موقف الكنيسة كمحور للمجتمع يضعف شيئاً فشيئاً. وبدأ الفنانون يستخدمون مواهبهم فى مشروعات "دنيوية". فأصبحت الملابس والأثاثات والمنازل والأبنية العامة مزركشة وفاخرة. وأثارت الموسيقى "الدنيوية" والأدب "الدنيوى" الأهتمام.

وامتزجت الأفكار الدنيوية بالكنيسة بالرغم من أنَّ أعمال الفنانين على جدران وأسقف الكثير من الكنائس قد أثارت بعض الأعتراض فى ذلك الوقت، فإنَّ أعمال العباقرة منهم كانت موضع تسليم عام بالرغم من صفاتها الدنيوية ، و يجدر بنا الإشارة أن مفهوم دنيوي يقصد به كل ما هو يتعلق بأمورر الحياة المختلفة بعيداً عن الأمور الدينية . وحين بلغ عصر النهضة فى نهاية القرن الخامس عشر أقصى ذروته فى إيطاليا أخذ يتضح أنَّ الفن الدنيوى يمثل نظرة الرجال الذين كانوا يقودون الكنيسة فى ذلك الوقت.

ففي فن العمارة باعتباره أحد الفنون المرتبطة ارتباطاً مباشراً بفن الرقص، تجدر الأشارة إلى التطورات التى طرأت عليه فى تلك الحقبة الزمنية والتى أثرت فيما بعد فى الرقص بشكل عام، تمثلت في اختفاء القباب التى اشتهر بها العهد القوطي فى العمارة والتى كانت تنتهى نهاية مدببة وشاهقة ذات أبراج عالية. وبدأت فى الظهور القباب الأصغر حجماً. كما أختفت الأعمدة المتقابلة. وظهرت الأنحناءات المتناسقة . مما سمح بابتكار تشكيلات راقصة أكثر تطوراً من ذي قبل سواء من ناحية عدد المشاركين في الرقص أو الشكل الفني للرقصة بشكل عام، و إن لم تكن التطورات قد لحقت بالخطوات الراقصة بعد . ومن المدن الرائدة فى "عصر النهضة" بالعمارة، مدينة فلورنسا الإيطالية . و قد وصف "د.ثروت عكاشة" التطور المعماري في عصر النهضة في كتابه قائلاً :

".. وتم تشييد أول كاتدرائية على الطراز الجديد تحت أشراف أحد المهندسين، ويُدعى برونليسكي، قد ارتفعت قاعدة القبة أربعة وخمسين متراً فوق مستوى سطح الأرض. وبجسارة منقطعة النظير دفع برونليسكى بثمانية ضلوع من زوايا المثمنة الساند ثلاثين مترا لأعلى والتقت هذه الضلوع عند قاعدة صف النوافذ المشع. ثم أضاف ضلعين ثانويين مدفونين فى البناء بين كل ضلعين رئيسيين ليصبح عدد الأضلاع أربعة وعشرين ضلعاً وعززها بدعامات ومشابك حديدية. وأدّى النظام الإنشائى دور الدعامة اللازمة محل الأجزاء المبنية بالطوب والحجر. وإنْ كان يعتبر هذا الطراز فى حقيقته

قوطياً قديماً إلا أنّ الإهتمام بالتصميم الخارجى والزخارف والتفاصيل الدقيقة جعله ينتمى إلى بداية عصر النهضة المبكر فى فلورنسا".

وكان طراز تلك الكاتدرائية الأول من نوعه من حيث ضخامه القباب منذ العصر الكلاسيكى القديم. ولم تكن القباب الأصغر حجماً المشيدة فوق تقاطع المجاز الأوسط مع المجاز القاطع أمراً غير مألوف فقد كانت للكاتدرائية المقامة فى مدينة بيزا المجاوره الصفات نفسها على وجه التقريب.

وقد عبّرت الزخارف والخطوط المزينة للشكل الخارجى عن حس دنيوى جديد. واتخذت المبانى الرسمية بعد ذلك الطراز نفسه فى العماره مثل قصر "بارچيللو" الذى أصبح مقراً للحاكم فى مدينة فلورنسا تلاها بقية المدن الإيطالية وليس بجديد على ايطاليا فهى رائدة الفن فى أوروبا التى ينتقل منها كل جديد فى الفنون إلى باقى الدول الأوروبية.

وقد تميزت العمارة فى ذلك الوقت بظهور بعض المميزات التى لم تكن ظاهرة من قبل مثل:-

1 - اختفاء القباب الشاهقة المميزة للعصر القوطي.
2 - ظهور الأبراج الأصغر حجماً من ذى قبل.
3 - ظهور الأنحناءات المتناسقة بدلاً من الأعمدة المتقاطعة.
4 - سعة قاعات الأحتفلات فى القصور من الداخل.
5 - العناية بالتصميمات الخارجية، والزخارف، والتفاصيل الدقيقة.

وتلى التغيير فى فن العماره التغير فى بقية الفنون وخاصة المرتبطة بالعمارة مثل الأزياء حيث كان الأتجاه فى الذوق العام إلى توحيد الألوان المستخدمة سواء فى ألوان الرسومات التى تزين الجدران داخل القصور أو فى الملابس أو المفروشات وذلك بصفة عامة التى أثرت بدورها في الرقص وذلك من ناحية امكانية أداء الخطوات المناسبة للملابس المميزة لذلك العصر.

الأزياء فى عصر النهضة

انتشرت الأزياء الإيطالية بعد ظهور بوادر عصر النهضة التى ظهرت فى جنوب إيطاليا وساعدت على وجود أسلوب جديد فى الزى. وكان هذا الأسلوب عبارة عن عودة الأساليب الكلاسكية القديمة إلى الحياة مرة أخرى.

وذلك أنَّ الأسلوب القوطى كان دائما يعتبر اجنبياً فى ايطاليا ولم يقبل عليه الإيطاليون إلا بقدر قليل وشىء كثير من الميل إلى الأحتفاظ بالقيم القديمة والتقاليد الكلاسيكية. وينقسم تاريخ الأزياء فى عصر النهضة فى أوروبا إلى ثلاث مراحل :-

1. المرحلة الأولى (1480- 1510) وتتميز بانتشار الأساليب الإيطالية.
2. المرحلة الثانية (1510 – 1550) وقد سادت فيها الأساليب الألمانية.
3. المرحلة الثالثة (1550 – 1600) وكانت السيادة فيها للأساليب الأسبانية.

المرحلة الأولى (1480 – 1510): إنتشار الأساليب الايطالية

بينما بلغ الأسلوب القوطي فى الملابس آخر تطوراته فى فرنسا فإنَّ بوادر النهضة التى ظهرت فى جنوب إيطاليا ساعدت على ظهور أسلوب جديد فى الملابس حيث بعثت الأساليب القديمة الكلاسيكيك إلى الحياة مرة أخرى, وذلك أنَّ الأسلوب القوطى كان يعتبر أسلوباً أجنبياً غريباً عن إيطاليا, ولم يقبل عليه الأيطاليون إلاّ بقدر قليل مع كثير من التصرف.

ويظهور النهضة فى القرن الخامس عشر الميلادي بدأت إيطاليا تعود إلى قيمها الكلاسيكية مرة أخرى. وظهرت خطوط الملابس الأيطالية التى كانت ترتب فى ثنيات جميلة منتظمة. كما ظهرت أقمشة جميلة منقوشة حلت محل اللون الواحد الذى كان سائداً قبل ذلك. وظهر أستعمال الحرير والمخمل والبروكار وهو قماش فاخر منقوش بخيوط الذهب والفضة على أرضية من الساتان:

".. ومن التغيرات التى ظهرت فى ذلك الوقت أن أصبح للقميص أهمية فى ملابس الرجال وكانوا يحرصون على أن يظهر أكبر جزء منه على الصدر وعلى طول الذراع وعند أدخال الكمال بالصديرى حيث كانت الأكمام تصنع منفصلة وتثبت بالصديرى بأربطة. كما نلاحظ أنتشار الخطوط الأفقية فى الملابس فى ذلك العصر فكانت فتحة الرقبة مستقيمة والأكتاف عريضة والصدارى قصيرة وكذلك الجاكت والمعطف كان يضاف إليهما ياقة عريضة من الفراء والقماش حيث تبسط الكتفين وتزيدهما اتساعاً وكان غطاء الرأس أيضاً مفلطحاً." (أنظر ملحق الصور)

واقتصرت الملابس الطويلة فى تلك الفترة على كبار السن. كما كان من عادة الرجال ارسال الشعر على الكتفين طبيعياً أو تجعد أطرافه. كما لوحظ أنَّ الصديرى محبوك على الجسم يقفل مدككاً بالأشرطة. وكان السروال يثبت بالصديرى بأربطة أيضاً كما ظهرت فى ذلك الوقت موضة صنع الزى من خامتين مختلفتيّ الألوان.

وتطورت ملابس النساء وظهر للفستان وسط أى أصبح يتكون من جزئين: صديرى علوى ضيق, وتنوره واسعة يتصلان بواسطة الخياطة عند الوسط وزادت فتحة الرقبة التى كانت غالباً مربعة وبقيت الأكمام تصنع منفصلة وتربط بأربطة مع الصديرى. و سمح انفصال الأكمام بابتكار حركات جديدة للذرعين أثناء الرقص لم تكن موجودة من قبل. كما غطت كبيرات السن شعورهن بطرحة. أما الشابات فزين الشعر بعقود من اللؤلؤ أو بشباك من خيوط الذهب مطرزة بالجواهر.

المرحلة الثانية (1510 – 1550) : سيادة الأسلوب الألمانى فى الأزياء

من أهم مميزات الأزياء فى هذه الفترة :-

1. ظهور الفتحات الصغيرة (الشقوق) التى كانت تزين صدر واكمام الصديرى والجاكت وكذلك البنطلون وأيضاً الحذاء وتظهر من خلالها البطانة التى كانت عادة من الحرير الخفيف الفخم ويكون بلون مخالف للزى.

2. اتساع الأكتاف من طريق الأكمام الواسعة المحشوة والكولات الكبيرة التى كانت تُضاف إلى الچاكت والمعطف.
3. استعمال الفراء بكثرة فى تبطين المعاطف والكولات وتزيين الأطراف والأكمام.
4. صنع البنطلون من جزئين يتصلان عند الوسط.
5. اختفاء الأحذية ذات الطرف المدبب وظهور أحذية ذات أطراف مربعة.

استعمل النبلاء الألوان: الأحمر – الأزرق – البرتقالى – الطوبى – الأخضر الفاتح – الأخضر الغامض – النبيذى – الأسود – الرمادى , وكانت الأقمشة هى المخمل – الحرير – التفتاه. وأمّا العامة فكانت ملابسهم من الكتّان والصوف الخشن بألوانة الطبيعية. (أنظر ملحق الصور)

المرحلة الثالثة (1550 – 1600) : سيادة الأسلوب الإسباني

سادت الطرز الإسبانية فى الأزياء الأوروبية ابتداء من نصف القرن السادس عشر الميلادي. فقد ظهر طرازٌ جديد ذو أشكال هندسية تقسم الظهر الخارجى للجسم إلى مخروطيات ومثلثات تخفى الشكل الطبيعى للجسم وتغطى الأكتاف والأرداف عن طبيعتها. ومن طبيعة الملابس الإسبانية أنها تجعل من الجسم تحفة فنية أو دمية من الحياكة والتطريز يضاف إليها ثروة من اللؤلؤ والذهب والماس والزمرد والياقوت تعلق حول الرقبة وتغطى الصدر وكذلك على الشعر وأصابع اليدين أو توزع على القماش بالتطريز حيث تدفقت خيرات العالم كله على كل من أسبانيا وانجلترا بعد أكتشاف أمريكا في ذلك الوقت.

وكان أستعمال المخمل الأسود وغيره من الأقمشة ذات الألوان الداكنة مما يُعتبر فى مجال الملابس أرضية تساعد على إبراز جمال الإكسسوارات و المجوهرات . ومن قطع الملابس التى لبسها الرجال (أنظر ملحق الصور)

1 - القميص :-

"كان لا يظهر منه سوى كرانيش الرقبة. ثم تحولت هذه الكرانيش إلى ياقة منفصلة على شكل عجلة ملونة، وهى من قماش التيل الرقيق المنشى والمنظم فى ثنيات متجاورة أخذت تزداد فى الحجم حتى أصبحت تحتاج إلى ياقة أخرى منشأة أو إلى هيكل من السلك لرفعها خلف الرأس ثم بعد ذلك أصبحت تصنع من " الدانتيل"."

2 -الصديرى :-

"يمتاز بوسط مدبب طويل من الأمام يُبطن ويُحشى بشعر الخيل على الصدر والبطن مما أعطاها بروزا ملحوظا. وأكمام هذا الصديرى واسعة عند الأكتاف، ومبطنة، هى الأخرى، وكان يُطلق عليها فخدة الخروف وقماش هذا الصديرى عادة من الحرير أو الساتان أو التفتاة."

3 -الچاكت :-

"وهو مماثل للصديرى فى صناعته ذو اكمام مفتوحة على طول الذراع من الأمام أو من دون أكمام حيث تظهر منها أكمام الصديري. ومع هذا الچاكت والصديرى تلبس تنورة قصيرة جداً مدببة من الأمام. وقد لبس بعض الرجال چاكيتا قصيرا واسعا مفتوحا من الجانبين خاليا من الحشو كما لبسه الجنود أيضاً."

4 -السروال (البنطلون):-

صُنع من قماش الصديري أو الجاكيت وقد قصر كثيراً عن المرحلة السابقة وأصبح لا يكاد يُغطى الأرداف وقد يصنع البنطلون أيضاً من شرائط مطرزه ومبطنة". كما انتشرت أشكال عدة من هذه السراويل منها القصير المحشو والواسع غير المحشو ونوع ثالث يصل حتى الركبتين ونوع رابع له أضافة ضيقة تصل حتى الركبتين. كما لبس تحت هذه الأجزاء السروال القوطي الضيق أو جوارب بيضاء أو سوداء تربط مع هذا السروال بشريط ملون.

5 -المعطف :-

لبس كبار السن معاطف طويلة تصل حتى القدمين. وأمّا الشباب فلبسوا (كابا) مستديرا قصيرا مبطنا أو محلىً بالفراء أو مطرزا باللؤلؤ وخيوط الذهب والفضة.

6 - الأحذية :-

ظهرت أحذية ذات كعب قصير لأول مرة. كما صنع النعل من مادة الفلين بدلاً من الجلد. و أدي هذا التطور في الأحذية إلي ظهور ما عرف في فن الرقص بمصطلح " *Demi Point*" الرتقاء علي منتصف القدم أثناء الرقص مما أعتبر أن ذاك أبتكار غير مسبوق في الرقص.

7 - الشعر وغطاء الرأس:-

بدأ الشعر قصيرا مع بداية الفترة. ثم أستطال قليلاً فى أواخرها. كما كانت للقبعات أشكال متعددة منها على هيئة القمع وبحافة ضيقة تثنى إلى أعلى أو ما يعرف بأسم (البيريه) وكلاهما يحلى بريش النعام.

الألوان فى هذه المرحلة:-

الأصفر – البرتقالى – البنى الفاتح – الأحمر – الأسود – الرمادى – الأبيض.

وأمّا ملابس النساء فقد طرأت عليها التغيرات نفسها التى حدثت فى ملابس الرجال كالحشو والتبطين واتساع الأرداف وزيادة عرض الأكتاف والياقات الدائرية والكرانيش عند أساور الأكمام. وقد أضيفت فى هذه المرحلة قطعتان جديدتان فى ملابس النساء وهما:

1 -المشد:

صنع فى البداية من القماش الناشف. ثم أضيفت إليه أشرطة من صفائح الصلب تحاط داخل البطانة. وكانت هذه الأشرطة مع حشو الصديرى للفستان تعمل على اختلاف الخط الطبيعى لصدر المرأة وتج غ مظهر الخط مبسطاً و الجزء العلوى على شكل مخروط مقلوب.

2 الجزء السفلي:

وهو عبارة عن شكل مخروطي آخر قاعدته عند القدمين. وتتصل قمته بقمة المخروط السابق (المقلوب) عند وسط السيدة. وصنع هذا المخروط السفلى من اللباد (الصوف الخشن). ثم أصبح يصنع من هيكل من أطواق الصلب أو عظام الحوت لتثبيت الشكل. ويفتح الجزء السفلى من الفستان من الأمام ليظهر من تحته جزء أمامى من تنوره أخرى مختلفة القماش اللون. كما زادت الياقات التى تحيط بالرقبة حجماً عما استخدم لدى الرجال. (أنظر ملحق الصور)

وقد سادت الطُرز الإسبانية معظم المناطق الأوروبية مثل – إنجلترا – فرنسا – ألمانيا – مع أدخال ملامحه القومية والسمات المميزة لكل منطقة على الزى الخاص بها حتى أنه فى بعض الدول كان يختلف الزى القومى فى الجنوب عنه فى الشمال.

وكان لتطور الفنون عامة اثره الواضح فى تطور الملابس. على سبيل المثال كان الرقص فى بداية الأمر يرزخ تحت وطأة ملابس البلاط الثقيلة. وبالطبع كانت هذه الملابس تعرقل حركة الراقصين مما يربكهما. ولم يدع الفرصة للساقين للأنطلاق فى الرقص مما مهد لقيام ثورة فى عالم الأزياء على هذا النوع من الملابس. إلا أن ملابس النساء لم تأخذ فى التغيير والتطور إلا مع أواخر عصر النهضة حيث عملوا على تقصير الطرف الأسفل من الثوب قليلا. وبدأت فى الأختفاء الشعور المستعارة الكبيرة الحجم وايضاً التنورات الثقيلة ذات الأسلاك المرتفعة فوق الأرداف. وكان چاتيان ڤيستريس *Gaétan Vwstris* أول من ترك

القناع الذى كان مفروضاً على الراقصين فيما عدا الرقصات التى كانت تؤدى فى الأوبرات فقط احتفظ فيها بالأقنعة عدة سنوات لأفراد الكورس والراقصين المؤدين لأدوار الشخصيات الخرافيه مثل الأشباح حيث كانت اقنعتها الناصعة البيضاء تبدو ملائمة للشخصيات التى تؤدى. وأمّا الأكسسوارات المستعملة فى تلك الفترة فكانت تتكون من بعض الأزهار الصناعية والسنابل الفضية والريش والترتر وكانت مزدحمة بعض الشيء ألا إنها كانت لا تعوق الحركة وقد اعتبرها الفنانون فى ذلك الوقت بعيدة كل البعد من الحقيقة وكانوا يرون فيها درباً من الخيال.

إلا أنهم رأوا انه ينبغى على ملابس الرقص أن تكون عملية وتشكيلية الطراز. من ثم ظهرت الحاجة إلى ظهور نوعية جديدة من الملابس تناسب التطور الحركي للرقص.

ومن الأمور الجوهرية المتفق عليها أن يتمتع الراقص بمطلق الحرية فى حركاته. ونتيجة لهذا فإن الرقص لا يمكن أن يتناسب مع ثوب واقعي مفرط فى واقعيته. ويقع على عاتق المصمم مهمة وضع التصميم الذى لا يتعارض مع حركات الراقصين. وبذلك نحن نتخلى عن الحقيقة الواقعة فى سبيل الحصول على التفاصيل التى تناسب حركات الراقص. بتحاشى كل ما يثقل ويزيد وزن تلك الملابس غير الضرورية.

و ظهرت الحاجة الملحة إلي تغيير شكل الملابس حيث كانت بعض الرقصات تتضمن أداء قفزات يؤديها الراقص. كما كان الراقص يبذل مجهوداً عنيفاً مما يستوجب أن تكون ملابسه خفيفة ومرنة للغاية. بحيث لا يحدث لوثبه فى أثناء حركته أى تعديل او تحوير نتيجة لتلك التنورة القصيرة أو ذيل سترته المنتمي لملابس القرون الوسطى الذى يرتفع مع قفزة الراقص إلى أعلى. وينطبق هذا على الرقص الأكاديمى (حيث أصبح لفن الرقص) قواعد صارمة يتطلب معها ملابس ذات مواصفات خاصة تساعد الراقص على أداء الحركة المطلوبة بحرية تامة.

الموسيقى فى عصر النهضة

عرف العالم لونين من الموسيقى هما الموسيقى الغنائية, وهى تعتمد فى مقوماتها على الصوت وإمكانياته المحدودة وموسيقى الآلات وهى تعتمد اعتماداً كلياً على الإمكانيات الكبيرة التى يتيحها استخدام الآلات الموسيقية المختلفة(٢).

والمؤلفات الغنائية أقدم بطبيعة الحال من المؤلفات الموسيقية للآلات، وأنه لما كانت الموسيقى الآلية تحتل مكان الصدارة فى عالم الموسيقى فى الدول المتحضرة اليوم فهى فى الواقع قد استمدت وجودها من المؤلفات الغنائية ومن الرقصات المختلفة و الرقصات هنا مقصود بها الموسيقي المؤلفه خصيصا للرقص . وحتى القرن الثالث عشر الميلادى لم يكن للموسيقى الآلية فى الواقع من وجود, كما أنها لم تحتل مكانتها الحالية بسهولة، فقد مرت بمراحل متعددة من التطور قبل أن تستطيع الوصول إلى ما حققته من مكانة مرموقة، وحتى استطاعت أن تزحزح المؤلفات الغنائية من عرش الموسيقى بعد أن تربعت عليه قرونا طويلة. كانت موسيقى الآلات فى المرحلة الأولى تحتل مكانة اقل من مكانة المؤلفات الغنائية فى عالم الموسيقى، وهذا طبيعى إذ كانت الموسيقى الغنائية هى الأصل و قد حددت لهذه الفترة تاريخاً تقريباً ينتهى عام 1600. وفي المرحلة الثانية استطاعت الموسيقى الآلية ان تتساوى فى الأهمية مع الغناء. وتمتد هذه المرحلة من عام 1600 إلى عام 1750 تقريباً. وفي المرحلة الثالثة استطاعت الموسيقى الآلية ان تتربع على عرش الموسيقى وأن تحتل مكانتها الحالية. وتمتد هذه المرحلة من عام 1750 حتى اليوم.

كان لظهور عصر النهضة تأثيره العظيم فى فن الموسيقى الذى يُعد من ألمع العصور فى إيطاليا وهو العصر الذى كان مركزه بلاط الملك لورنزو العظيم فى فلورنسا قرب ختام القرن الخامس عشر الميلادي وبداية القرن السادس عشر الميلادي. فقد تميزت تلك الفترة فى الفنون بأنها عهد الإكتشافات الجديدة وتجدد الأهتمام بالفنون الأغريقية والرومانية القديمة بعيداً عن سيطرة رجال الدين داخل الكنيسة على الحياة بشكل عام. وقد كتب "بنفينو تشللين"

2 - أحمد المصري، "مراحل تطور الموسيقى الأوركسترالية"، العدد الحادى عشر، نوفمبر 1974.

فى سيرته الذاتية يروى كيف كان، وهو بعدُ شاب يقضي أجازتة فى الحقول منقباً عن تماثيل إغريقية ورومانية قديمة رُدمت منذ زمن بعيد. وقد أنطلق مبدأ البحث فى الفنون القديمة وبعثها مرة أخرى إلى الحياة على الموسيقى ثم الرقص بعد ذلك ولكنه شكل أكثر تطوراً. فقد كانت تلك الأعمال القديمة تثير الكثير من الأهتمام فى نفوس فناني تلك الفترة أمثال "مايكل أنجلو" المثال الإيطالي، وقد انكبّ العلماء على ترجمة كتب العصور القديمة، وكان الفنانون يستمدون الكثير من الأساطير والمسرحيات الأدبية القديمة سواء ذلك فى الصيغ أو الموضوعات نفسها.

وهكذا كان منهج عصر النهضة فى الفنون محاولة لإعادة خلق الفن الكلاسيكى القديم. وعلى الصعيد الموسيقى فقد أرجع الموسيقيون نظرياتهم إلى المصادر القديمة ولكن الفن الموسيقى لم يكن نتيجة مولد أو خلق جديد بل كان نتيجة نمو تدريجى ثبت جذوره من ثنايا الأحتياجات الضرورية للكنيسة فى العصور الوسطى ، متمثلة في الأنشاد الديني البسيط و هو الجانب الوحيد الذى مثّل أستمرار الفن القديم مما كان مسايراً لروح عصر النهضة. ولم يكن ذلك الأنشاد قابلاً للإستخدام كنموذج تخلق على أساسه صيغ جديدة. ولم يصل الموسيقيون بعمق إلى تطبيق روح عصر النهضة فى الموسيقى إلا حين بدأوا فى إعادة خلق الفن الموسيقى للعالم القديم بشكل جديد. ولم يكن بوسع الموسيقيين أن يصنعوا ما صنعه مايكل انجلوا اى أن ينقبوا عن الأعمال الفنية القديمة ويعيدوا ترميمها بل كانوا يقرأون فقط الجمل الموسيقية الأغريقية القديمة ويظهر تأثيرها فى أعمالهم. وتدل الأعمال الموسيقية فى تلك الفترة على الأشارة بقوه إلى رغبة المؤلفين الموسيقيين فى أكتشاف ذلك الفن المفقود وروعته فى الأعمال القديمة وقد تجسدت هذه الرغبة فى ظهور مناهج جديدة فى الموسيقى. والموسيقيون الذين أسهموا فى ظهور تلك المناهج الجديدة عديديون أمثال اوراتزيوفيكى *Vechi* (1551 – 1605) واميلوديل كافا ليرى *Cavaliere* (1550 – 1600) واعضاء اكاديمية القصر بباريس واعضاء الكاميرتا بفلورنسه. وكان كل واحد من هؤلاء يحاول بطريقته أن يعيد خلق جانب من الموسيقى القديمة كما فهمها. وكان أكثر ما بهرهم

وتأثروا به فى الموسيقى الأغريقية القديمة هو قدرة الفنانين الأغريق على الجمع بين الشعر والموسيقى لدرجة جعلت إلقاء الدراما مع الموسيقى أبلغ مما كان كل منهما منفصلاً. وأتت المحاولات الأولى للتأليف الموسيقي فى تلك الفترة متصلة بصيغ معروفه. فتعرض مثلا (المادريجال)[٣] فى ايطاليا و(الشانسون)[٤] فى فرنسا لتعديلات بُغية اكتشاف المنهج الذى يمكنه أن يضيف الى امكانيات التعبير الموسيقى وذلك عن طريق إخضاع الموسيقى للنص. وبلغ التطور الموسيقى فى نهاية القرن الخامس عشر من الثراء بالمقارنة بالقرون الماضية حداً كبيراً كان من أهم أسبابه:

أ. تأسيس الكنائس الخاصة (الملكية) وما ترتب على ذلك من دفعة للنشاط الموسيقي.

ب. تقسيم الموسيقى إلى مدارس موسيقية على أساس البلاد التى جاءت منها، و يعد هذا تقسيما جغرافياً.

ج. تجميع الموارد الموسيقية تجميعاً سريعاً أدى إلى اتساع الآفاق أمام عباقرة الوسيقى.

وقد كانت المنشآت الموسيقية فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي فى أوروبا تنقسم إلى نوعين أولهما المجموعات الدينية فى الكنائس والأديرة وهى مكرسة كليا للإرتقاء بالموسيقى الدينية وثانيها الموسيقيون الحرفيون فى الحياة الدينوية وكان معظمهم مرتبطاً ببلاط النبلاء. وقرب نهاية القرن الخامس عشر الميلادي بدأ نوعٌ جديد من المنشآت الموسيقية فى الظهور وهى منشآت تجمع بين الإتجاه إلي علمانية الدير وبريق البلاط الملكى طلباً لفرص للشهرة الشخصية، وهذه المنشآت الموسيقية الجديدة كانت تسمى الكنيسة الخاصة أو المملكة التى تأسست فى شتى أنحاء أوروبا على أيدى الملوك والأمراء تقليداً منهم للكورس البابورى. وكانت تلك المنشآت هى صاحبة التأثير الأول فى ظهور القومية فى الموسيقى فيما بعد. وأمّا التأثير الثاني الذى أدّى إلى ظهور القومية فى الموسيقى فى ذلك الوقت فهو توثيق الصلة بين موسيقى المنطقة الواحدة التى أدّت إلى التفرقة الجغرافية بين مجموعات الموسيقيين على أساس العناصر المميزة للأسلوب الموسيقى كل على وحدة. وفى

---

1 - المادريجال:أحد أنواع الإنشاد فى العصور الوسطى وعصر النهضة .

2 - الشانسوم : احد أنواع الإنشاد فى العصور الوسطى وعصر النهضة

القرن الخامس عشر الميلادي كانت كتابة الموسيقى ذات الأسطر اللحنية *Part music* مسألة ارتجال باستثناء عدد قليل من المراكز الموسيقية التي كان يعمل بها مؤلفون موسيقيون، واستمرت حتى القرن السادس عشر الميلادي الصيغة المعرروفة بأسم "دسكا فوق النص" *"Discants upra librum"* استمرارا للأسلوب القديم ولكنه فى شكل جديد انطبق على الرقص فيما بعد.

ونتيجة لهذه العوامل المختلفة ظهرت المدارس المختلفة فى الموسيقى مثل الأنجليزية المبكرة والألمانية. كما نلاحظ بعد ذلك تواصل ظهور الرقص فى البلاد الأوروبية المختلفة. وظهرت رقصات خاصة لكل بلد على حدة أسوة بالموسيقى ، و كانت الرقصات السائدة متشابهة الى حد كبير. ثم أخذت الرقصات الخاصة بكل منطقة تأخذ الشكل المميز مع الأحتفاظ بالخصائص العامة للرقص والأسم، كما ظهر واضحاً فيما بعد فى "رقصات الباص"، حيث رقصات الباص الخاصه بكل من إسبانيا و إيطاليا.

وتميزت موسيقى القرن السادس عشر الميلادي بالنشاط الغزير. وكانت ترجع هذه الأنجازات إلى حدّ كبير إلى تأثيرات خارجة عن الموسيقى ومنها:

حركة النهضة

- حيث بدأ البعث العظيم للفنون والآداب فى إيطاليا بأعمال فنانين وكتّاب عظام أمثال دانتى (*Dante*) (1265 – 1326) وچيوفانى بوكاشيو (*Boccaccio*) (1213 – 375). وقبل أن ينصرف القرن الرابع عشر الميلادي كان الفن والعلم الجديدان قد انتشرا فى الثقافة الأيطالية. وعند نهاية القرن الخامس عشر الميلادي كانت حركة النهضة قد بلغت ذروتها وأصبحت مدينتا البندقية وفلورنسا صرحين لعصر مهم تميز بالنهضة الأدبية والفنية فى شتى فروع الفنون والمعرفة وقاعدة الحضارة الأوروبية الحديثة.

- غيرت حركة النهضة تكوين المجتمع بأكمله من حيث صلته بالفنون. وأصبحت الموسيقى أحد الفنون الجميلة المتصلة بالشعر. وأصبح الموسيقيون أعضاء بارزين فى بيوت طبقة النبلاء، واكتسبوا بذلك أهمية أكبر وحرية فنية أعظم. وبالتدريج أصبحت القدرة على تذوق الموسيقى وأدائها فى الوقت نفسه جزءاً ضرورياً من المظاهر الأجتماعية التى يتزود بها كل المثقفين. ونتج عن ذلك تغير فى المنزلة الإجتماعية للموسيقيين.
- اكتشف الموسيقيون من جديد نواحى الجمال فى الموسيقى الشعبية. انتشر الغناء والرقص الشعبى وكان لهما تأثير مهم فى إيطاليا على وجه الخصوص. و ظهر في تلك الفترة تبادل بين الفن الشعبى والفن الراقى داخل قصور النبلاء . وكانت نتيجة تقابل هذين التيارين الفنيين بداية عهد جديد فى الموسيقى والرقص.

وكان للتغير الذى حدث فى الحياة الثقافية نتيجة نهضة الفنون فى ذلك الوقت بداية مرحلة أخرى من الموسيقى والرقص مجتمعين، حيث كان من عادة السادة أن يجتمعوا فى الدار بعد العشاء مباشرة فى معية الدوقة حيث كانت الموسيقى والرقص للترفيه. وكان من أهم الشروط الواجب توافرها فى حاشية النبلاء الإلمام بالموسيقى والخطوات الراقصة البسيطة الخاصة بتلك الفترة الزمنية. كانوا يقضون أوقات فراغهم فى التدريب على تلك الخطوات وعزف الموسيقى لإدخال السرور على قلوب النبلاء والأميرات.

و بحلول عام 1600 كان عصر النهضة قد رفع الموسيقى إلى مرتبة لا تكاد يباريها اى فن من الفنون الأخرى. و التي كان من أهم مميزاتها :-

- ظهور مدارس لكل منها السمات الخاص بها مثل المدرسة الأنجليزية المبكرة والمدرسة الألمانية.
- ظهور أسلوب جديد فى الموسيقى يتمثل فى "البلوليفونية"، أي تداخل عدة أسطر لحنية مستقلة فى نسيج موسيقى واحد. و"الهارمونية" ه ي مؤلف موسيقى من سطر لحنى منفرد تتبعة مصاحبة تأليفة من الات أخرى.

- اشترك المؤلفون الموسيقيون داخل القصر مع الموسيقيين داخل الكنيسة فى تأليف المقطوعات الموسيقية.
- تميزت تلك الفترة بالإنتاج الموسيقى الغزير مقارنة بالعصور السابقة لها.

وقد نال الرقص أهمية كبيرة فى عصر النهضة ، حيث كان جزءاً لا يتجزأ من أى أحتفال في الأمسيات والأعياد. وقد وُصفت تلك الأحتفالات فى العديد من الكتب الخاصة بالرقص التاريخى، مثل كتاب مقتطفات من تاريخ الموسيقى الراقصة للكاتب م. دور سكين "*M. Dorskin*" على الصورة التالية: "كانت تنتشر فى فلورنسا بإيطاليا فى ذلك الوقت عربات ضخمة مكتظة بأعداد كبيرة من الأشخاص يرتدون الأقنعة وكورال المغنيين ينشدون ويفسرون المعنى المجازى للأزياء والأقنعة التى يرتديها الأشخاص الموزعون على العربة. وكان فنانو فلورنسا يدرسون ويطورون صور الاحتفلات مكونين اشكالاً فنية متجددة".

وظهرت فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وإسبانيا اشكالاً جديدة للرقص. وكان لكل طبقة من المجتمع الرقصات الخاصة بها، وطريقتها المميزه في الأداء والقواعد والآداب والسلوك المنظمة للرقص. ومن المعروف أنّ فن الرقص من الفنون الأولى التى واكبت حياة الأنسان منذ أن بدأ يخطو خطواته الأولى. وبالرغم من أن الرقص لازم الأنسان وظهر فى أشكال الفن الشعبى، ألا أنه فى اوروبا ظهر نوع آخر من الرقص الذى يُسمى باسم "رقص القصور" أو الرقص الذى يؤدى فى البلاط الملكى ، ويؤديه علية القوم ، و الذى نشأ علي خلفية أصول الرقص الشعبى فى عصر النهضة ، و حدث بينهما بعد ذلك تبادل من جهة وتغاير من جهة أخرى.

و لم تتوغل الرقصات الشعبية فى الحفلات والأعياد الأرستقراطية بل كان لكل طبقة الرقصات المتفردة. عبّرت رقصات عامة الشعب عن الأعياد والإحتفلات الخاصة بهم بينما أحتوت رقصات الطبقة الأرستقراطية على السلوك العام المتبع فى الحفلات و هو ما يعرف بـ "البروتوكول الملكى أو الإتيكيت". وتعكس الرقص بصفة عامة مضامين الحياة الواقعية

غير المقيدة بشروط فى شكل تقليدي. وتُعتبر حركة جسم الأنسان هنا هى الوسيلة التعبيرية الرئيسية وتنظم حركات الرقص تبعا للزمن والفراغ وعلى أساس الموسيقى.

ولا يحكى رقص الحفلات أو القصور عن الظواهر الطبيعية أو الأحداث والمناسبات المرتبطة بالبيئة، و لا يحتوي علي مضمون درامي كما ظهر في مرحلة لاحقة، بل كان عبارة عن فنا حركيا راقصا ومنظما يؤدى لتمضية أوقات الفراغ وتسلية الضيوف فى الأطار العام للقواعد والآداب الملكية. وظهر واضحاً فى ذلك الوقت التباين بين شكل الرقص وقواعده عند العامة والفلاحين وبين الأمراء والنبلاء داخل القصور. إلا انه سبق هذا التطور ظهور بعض أشكال الرقص فى العصور الوسطى التى كانت تنبيء به حيث لم يحدث فجأة فكل عصر يشكل امتداداً لما قبله.

ففى العصور الوسطى فى أوروبا ظهرت أولى القوانين للرقص والرقصات الدنيويه. كان الرقص ملازماً للشعائر الدينية. ثم جاءت كنيسة القرون الوسطى وحرمت هذه الشعائر والطقوس الراقصة لكن الشعب كان يقوم بها ويمارسها فى الإحتفلات والأعياد الموسمية. وقد اشتهرت فى ذلك الوقت على الرغم من تحريم الرقص رقصتان من الرقصات التى كانت تؤدى من خلال عامة الشعب مخالفين بذلك تعاليم الكنيسة وهما :

- رقصة جماعية تؤدى حول النار.
- رقصة موكبية تؤدى فى الشوارع والميادين العامة.

و كان هناك رقصات تؤدى فى كثير من الأعياد الدينية. كرقصة "عيد القديسة آنا" التي تؤدي حول حزم القش المشتعلة ويقفزون فوق النيران.

كما ظهرت فنون التروبادور *"Trobador"*، وفرق الممثلين الجوالة التى كانت تطوف أنحاء أوروبا فى ذلك الوقت. إلى جانب رقصات البهلوانات، التي أتعتمدت على المهارات الجسدية فى أداء الحركة الراقصة ، وكانوا يستعملون بعض الخطوات و الحركات الراقصة المنتشرة فى ذلك الوقت فى اوروبا ، إذ أن الراقص كان يقوم بأداء حركة اكروباتية ثم

مجموعة من الخطوات الراقصة المعروفة ثم يمشى على يديه وقدميه مرفوعتين إلى اعلى. وكان طابع هذه الرقصات يتميز بالسرعة، و يتطلب خفه و مهارة عاليه في الأداء.

بينما كان هناك نوعان آخران من الرقص ارتبطا بالقصائد والأغاني:

- النوع الأول كوميدى يتطلب السرعة والحرارة فى الرقص ، بجانب استعمال الرقصات الشعبية المختلفة
- والأخرى جاد وبطيء وهادئ.

وقد سار هذان النوعان جنباً إلى جنب وأثر كل منهما فى الآخر.

وظهرت فى القرن الرابع عشر الميلادي بوادر السمات العامة لرقصات القرن السادس عشر الميلادي، حيث تبلورت الوسائل التعبيرية للرقص ، وكثرت الإحتفالات والأعياد التى كان الرقص أهم مظاهرها الإحتفالية. كما ظهر البانتوميم بشكل واضح وانتشر فى ذلك الوقت من خلال المسرحيات ذات المضمون الدرامي التى تحمل صبغة شعبية، وكان يؤديها ممثلون جوالة بجانب رقصات المواكب الشعبية. وفى القرن الخامس عشر الميلادي بدأ فى إيطاليا الإهتمام بتدريس الأشكال المختلفة من الرقص بجانب العديد من الرقصات الجديدة. كما ظهرت اشكال من العروض المسرحية التي أمتزج فيها الرقص والدراما والموسيقا والفن الشعبى.

كما أصبحت الأساطير والخرافات الشعبية أهم موضوعات هذه العروض. و دعم ظهور هذه العروض ظهور الأشكال الموسيقية الجديدة فى ذلك الوقت مثل البوليفونيه والهارمونيه، وظهور النظريات الجديدة فى الموسيقى . و دائما ما أتبع الرقص الموسيقى حيث صار الرقص فناً له قواعد واساليب واشكال خاصه. وفى تلك الفترة بدأ الرقص ينقسم إلى نوعين مختلفين، وان كان يحتمل ان يكون كل منهما اثر فى الأخر ، وهما الرقص الشعبى ورقص البلاط، حيث تبنى الأمراء والنبلاء فى القصور الإرتقاء بالفنون و من ضمنها فن الرقص. و قد قال الكوريث "ساكس" فى كتابه (تاريخ الرقص العالمى) علي التأثير المتبادل

بين الرقص الشعبي و رقص القصورقائلاً "يؤثر كل منهما في الآخر، ولكن كلا منهما كان يسير فى اتجاهه الخاص".

وبدأ فن الرقص فى البلاط يكتسب الملامح والأسلوب الخاص به فى الأداء منذ منتصف القرن الخامس عشر الميلادي وكان يعتبر رقصاً مزدوجاً بمعنى انه لم تكن تظهر فيه التشكيلات التى تحتوى على ثلاث راقصين سيدة ورجلين أو العكس. كما اتسم طابع الرقص فى القرن الخامس عشر الميلادي بالإهتمام بالتفاصيل الدقيقة لحركات الأيدى وثبات الجسم واستخدام القبعة في أثناء الرقص وتحية رفيق الرقص وضيوف الحفل واختفت فيه عناصر البانتوميم والأرتجال التي كانت موجودة من قبل بكثير . وكان من الملامح المميزة لأشكال الرقص فى تلك الفترة ان يقف الراقصون بالقرب من بعضهم البعض مع ألتصاق الأكتاف. وقد ساعد وصف الحركات وأشكال الرقص فى تلك الفترة الباحثين عن استنتاج الكثير من تقنية الرقص فى تلك الفترة إلى حد ما و أن كانت لم تتخذ اسلوبا معينا فى شرح الحركة وانما كانت معظمها تتحدث عن الرقص من الوجه التاريخية إلى حد ما. وازدهر فن الرقص فى القرن الخامس عشر الميلادي فى إيطاليا بصورة متوسعة وانتشرت حفلات الرقص داخل القصور و تميزت بالوقار الشديد.

تفرد فن الرقص فى القرن الخامس عشر الميلادي خاصاً في السلوك أثناء الأداء ، بوجوب أن ترقص المرأة بتواضع وخفة ونعومة وهى تخفض عينيها ، ويستطيع الراقصون عمل دورانات ونصف دورانات غير حادة والتحرك للأمام وللخلف واداء خطوات بسيطة والمشى بخفة مع عدم اهتزاز الجسم وثنى الأرجل في أثناء أداء الخطوات ، و اعتبرت الدورانات في تلك الفترة تطوراً هاماً غير مألوف.

وفى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي ظهرت رقصات جديدة ذات طابع هادئ مثل: البرانل والبافان وأخرى ذات طابع سريع مثل: جالياردا وكورانتا وسارابند واليماند. وفى عام 1489 قدم أول عمل متكامل و متنوع قام بأخراجه "بيونتسودى بوتا" فى حفل عقد قران الدوق "جاليتسو فيسكونتى". ويعتبر هذا العرض بمثابة مرحلة جديدة فى تطور فن الرقص

فى عصر النهضة ، بدأ بعد ها الأهتمام بالرقص بشكل أكثر جدية ، وظهرت الكتب المهمة المقننة لفن الرقص والأساليب المتبعة فى الأداء ، وإن لم تكن بالشكل الاكاديمى المفسر المتعارف عليه الآن. وفى القرن السادس عشر الميلادي كثيراً ما ظهرت مسميات لبعض الخطوات والحركات التى تدخل فى الرقصات ، فمنها كلمة "برانل" الخطوات ومجموعة الرقصات الخاصة بها وايضا بالنسبة للكلمة "ڤولتا" التى تعنى الدوران الكامل والرقص الثنائى الصعب وقد اشار "توانو آربو " فى ذلك الوقت إلى مثل هذه الإصطلاحات فى كتابه المسمى "أورزبخرافيا". وكان الأساتذة فى المحاضرات يسمون الباو الخطوات الخاصة بالرقص مسميات مختلفة كل حسب رغبته. وسُجلت هذه التسميات فى الكتب وكثيرا ما كان تسمى تلك الخطوات والأوضاع الواحدة بتسميات متباينة.

ويُعتبر كتاب "توانو آربو" من أعظم الكتب الخاصة بفن الرقص التاريخى للقرن السادس عشر الميلادي، حيث وصف جميع الرقصات فى ذلك الوقت وأشكالها المتعددة ، كما اهتم اهتماما بالغا بالرقصات التى كان يؤديها عامة الشعب فى ذلك الوقت ، كما اهتم اهتماما خاصاً برقصة "البرانل" التى تُعتبر المصدر الأول لجميع الرقصات ، و قسمها إلى نوعين ، نوع خاص بعامة الشعب والآخر خاص بالصفوة والأمراء ،و وصفها بقوله " وفى بداية الأمر كان مؤدو الرقص فى القرن السادس عشر الميلادي لا يلتزمون بتتابع محدد للحركات وكان كل راقص يتبع سرعة الراقص السابق له ويمكن للرقصة الواحدة ان يمتزج فيها اكثر من خطوة مع الحان مختلفة ، ويرتبط هذا بمهارة قائد المجموعة الراقصة حيث كان يتبعه بقية الراقصين".

وعند دراسة ثقافة الرقص فى القرن السادس عشر الميلادي نجد أن كلمة باص *Pas* قد أنتشرت على أنها تعنى الرقص بصورة شاملة كما كانت كلمة برانل *Branl* تعنى خطوة معينة ورقصة فى آن واحد وكان الشعب فى ذلك الوقت يؤدى الرقصات التاريخية بصورة مبسطة وتلقائية دون التقيد بقواعد خاصة بينما كان البلاط الملكى يؤديها بقواعد صارمة متبعا الأتيكيت الملكى وادق التفاصيل المتفق عليها فى الأداء ويعتبر أتباع قواعد الأتيكيت

ضروريا في أثناء الأحتفالات الرسمية والمواكب وأمسيات الرقص في القصور. وتبعا لذلك بدأ يظهر فى المجتمع الملكى معلم للرقص والسلوك الرفيع و اهتم اهتماماً خاصاً بالتحية *"Reverance"* والانحناءات فهى ليست تحية فقط ولكنها ايضا تعبير حركى راقص يعطى حفلات الرقص طابع العظمة الإحتفالية حيث كانت الخطوات الخاصة بالتحية *"Reverance"* رقصة منفصلة قائمة بذاتها.

وقد احتفظ فى وقتنا الحاضر بأسماء هذه الرقصات فقط وقدم أول وصف نظرى لها فى القرن السادس عشر الميلادي عندما قام عالم النظريات توانو آربو بوضع كتاب اورز يخرافيا واهتم اهتماما كبيرا بالبرانل في اثناء وصفه للأنواع المختلفة لرقصات القرن السادس عشر. وتُعتبر "البرانل" أحد أنواع الرقص الترفيهى القديم المفضل لدى الشعوب الأوربية. وقلدت هذه الرقصة المحببة لدى العامة داخل القصور فى أسلوب رقصات الصالونات الأرستقراطية وأصبحت من أوائل الأشكال لرقص الحفلات ولعبت دورا كبيرا فى تطور رقص الحفلات فيما بعد. كما أستخدمت الباقان بصورة موسعة للغاية حيث كانت تؤدى مع حمل المشاعل او الشمعدان فى الأيدى وكان يفتتح بها الحفل واصبحت تلك الرقصة ضمن احتفالات الزواج فى عصر النهضة. وكانت تقدم احتفالات الرقص فى القرن السادس عشر الميلادي بمصاحبة أوركسترا يتكون من أربع أو خمس عازفين فلوت وترومبون واثنين او ثلاثة عازفين لآلة الكمان. وتنتمى هذه الرقصات التى بها مجموعة من الحركات إلى مجموعة "الباص دانس" أو *Bass Dance* أي رقصات منخفضة من دون قفزات او اى ارتفاع للقدمين عن الأرض و تضمنت بعد مشاهد للبانتوميم.

مع تقدم وارتقاء الحياة الأجتماعية وظهور مدارس تعليم الرقص صقلت وتهذبت بصفة نهائية رقصات العصور الوسطى وبدأت فى الظهور الرقصات ذات القفزات الخفيفة والدورنات التى تتصف بالأيقاع السريع نوعا ما ورشاقة الأوضاع. وبدأ فى فرنسا وانجلترا والمانيا ظهور رقصات الكونترادانس *"Contra Dance"* التى تناسبت بشدة مع رقص

الصالونات وهى رقصات مأخوذة من رقصات القرويين الأنجليز وإن كان ظهر عليها بعض التغييرات فى اسلوب الأداء الحركى لتتناسب مع اسلوب الرقص داخل القصور.

كما كانت تُطلق فى بعض الأحيان أسماء الرقصات المأخوذة من تسميات إحدى الحركات الراقصة فيها ، مثل البوريه *"Burre"* حيث كان يدل على اسم رقصة ثم أصبح مصطلح لحركة معروفة بعد ذلك ، و على سبيل المثال وليس الحصر ، جميع الرقصات التى ليس بها قفزات او ارتقاء عن الأرض *"Demi point"*، مثل البرانل *"Branl"* والبافان *"Pavan"* حيث كانت تسمى برقصات الباص، ثم سميت كل منها بعد ذلك باسم معروف. وأدّى ذلك إلى ظهور العديد من الأشكال الراقصة. احتفظت بها الطبقات المختلفة من المجتمع لفترات طويلة. واشتهرت بها بعد ذلك بالأخص فى ايطاليا وفرنسا. كانت كل طبقة تضيف إلى الرقص قواعد الأتيكيت والبروتوكول الخاصة في أثناء الرقص. وأخذ الموسيقيون يقتبسون الألحان والإيقاعات من الأغنيات والرقصات الشعبية لعمل الأوبرات الصغيرة.

و إلي بجانب هذا أهتم المؤلفون الموسيقيون بتأليف الموسيقى ذات الإيقاعات الراقصة ، والتى ساعدت بعد ذلك على تطور أسلوب الرقص وارتفاع مستوى أداء الراقصين. ففى مؤلفات فابريسو كاروزو *"Caroso"* فى القرن السادس عشر الميلادي ظهرت نظريات وقوانين أداء الرقص ، كما اشترك مع تشيزارى بنجرى *"C.Negry"* فى وضع أسس المدرسة الأكاديمية. أما كتاب كاروزو المسمى "الراقص" الذى الفه عام 1581 فقد ربط فيه إلى حد كبير بين الرقص والموسيقى. كما استعمل أوضاع للقدمين قريبة من الوضع الأول والثالث والرابع المعروفه الآن. واستعمل حركات مثل: *"Battement Tandu Passe – Glissade Plie"*. كذلك قام بتأليف باليهات عدة من خمس وست حتى عشر اجزاء. وأمّا الراقصون فكانوا ثنائى واحدى اى راقص وراقصة او ثنائيون أو ثلاثة.

و عرف الرقص طريقه إلى فرنسا و ازدهر عندما تزوج ولى العهد هنرى الثانى من "كاترين ديميديس". و فى فرنسا إذ كان لها الفضل فى تطوير هذا الفن من خلال الاهتمام بالفنانين والراقصين. وبفضل اهتمامها قُدم أول عرض للباليه "الكوميدى للملكة" فى العام

1581. وكانت رقصات القرن السادس عشر الميلادي تتدرج من حيث الصعوبة فى الأداء ، فلم تقتصر على حركات رقصات البرانل المنتشرة فى ذلك الوقت ، وإنما كانت تؤدى رقصات ثنائية مكونة من حركات وتشكيلات أكثر صعوبة من ذي قبل. وظهر لكل مقاطعة رقصات خاصه بها، تحمل الطابع المميز لتلك المنطقة فى الأداء. و ظهر الأ ختلاف فى مجموعة رقصات الباص فى كل من انجلترا واسبانيا من جهة وإيطاليا وفرنسا من جهة أخرى، من حيث طريقة الأداء و مسميات الخطوات وترتيبها في الرقص. وتجمع طراز فن الرقص فى البلاط الملكى الى أن وصل الى وقتنا الحاضر بالتدريج. كان لكل عصر الملامح المميزه له والتى تظهر واضحة وتتبلور عند قرب نهايته وتمهد فى معظم الأحوال للتغيرات القادمة فى العصر التالى. فبينما اتصف القرن الخامس عشر الميلادي بفقدان الرقص للأشكال الثابتة الدقيقة وقلة الخطوات وبطئها وكان القرن السادس عشر ينبيء بتغير فى شكل الرقص وان كان محدودا إلى حد ما حيث ظهرت أشكال عدة للرقص أكثر صعوبة من ذى قبل وخاصة عند ظهور رقصة الفولتا *"Volta"* قرب نهاية القرن السادس عشر الميلادي حيث كانت تتطلب شكلا معينا فى الأداء يحتاج إلى تدريبات من نوع خاص وليس مجرد رقص للتسلية، عندما ظهر فيها الإرتقاء علي منتصف القدم *"Demi Point"* و الدورانات و رفع الأقدام عن الأرض.

و ارتبط الرقص منذ نشأته حتى يومنا هذا ارتباطا وثيقا بالعمل المسرحي. وكثيرا ما تذكرنا بعض المقطوعات الموسيقية عند سماعها برقصات محددة بتناسق فنى وأسلوب جيد التنفيذ، و وصفها توانو آربو قائلا "تؤدى الفتيات الخطوات الراقصة على أصوات آلات الكمان مع ملاحظة أداء الكادنسة وتقترب أمام صاحبة الجلالة ثم تؤدى بعد ذلك الرقصة مع اللف والدوران والتحول والتشابك بحيث لا تستطيع احداهن الوقوف بصورة مفاجئة بعد أداء تلك الحركات إلا فى المكان و المخصص لها".

و مثل الباليه المسمى "جراند باليه *Grand Ballet*" قمة التطور أنذاك، ويتكون خطوات رقصته منفذة بطريقة هندسية محددة مشابهه للمؤلفات الموسيقية للباليه الكوميدى الخاص بالملكة تسيرتا 1580 و أعتبرها آربو متماثلة و متقنة لدرجة أنه شبهها بنظريات أرشميدس الهندسية التي كانت تمثل قمة الفكر المعاصر في ذلك الوقت .

وكان من الصعب تسمية الرقصات التاريخية فى القرن السادس عشر الميلادي والسابع عشر الميلادي. فلم تكن معروفة بشكل أكاديمي بعد . وظلت بعض هذه الرقصات لعشرات السنين تعرض على المسرح عند تقنين الرقص . واصبحت الباسييه هى الرقصة السائدة فى بداية القرن السادس عشر الميلادي وحتى الثلاثينيات من القرن الثامن عشر الميلادي وتؤديها راقصات الباليه. واشتهرت احداهن وهى "فرانسوار بوافو" بتلك الرقصة بشكل خاص. إلا أنه قد أختفت كثير من الرقصات إلى الأبد من صالونات الرقص. وأخذت اشكالا جديدة على مسرح الباليه مثل (الساراباند والشاكون والبافان).

وكذلك نجد رقصات القرن السادس عشر الميلادي قد أستخدمت فى بداية القرن السابع عشر الميلادي، مع الكثير من الأوضاع والحركات المقدمة فى شكلها الأولى المأخوذ من الرقص الشعبى مثل *Balance - Jete – assemble* و مثلث عناصر الحركة من الرقص الشعبى ، ولكنه مع مرور الوقت وطبقا لعمليات التصعيب وانجازات التطور، اصبحت المصطلحات تسمى بتسميات ومفاهيم لحركات مختلفة فى فن الباليه. و احتوت الرقصات التى تؤدى فى حفلات القصور على الكثير من الخطوات الشعبية ، التى يؤديها الشعب فى المناسبات الخاصة. وكانت تلك الرقصات صورة حية لأشكال فن الرقص التى عاشت وتوارثت من جيل إلى جيل. وظهر الأتجاه إلى التسجيل عندما بدأه "انطونيوس دى أرين"، الذى دون في دفتر ستة عشر صورة تخطيطية لرقصات الباص التى كانت محببة فى ذلك الوقت، وأشار إلى كيفية دراستها وأدائها ، وعلى النحو نفسه دونت كتب "فاستريس" و "كاروز" و"تشيزا" و"نيجرى".

و ظهر الأهتمام بهذه الرقصات فى أشكالها المختلفة، وتمثل فى العديد من الدراسات للخطوة والحركة الراقصة. وتم تدوين ها على يد هؤلاء الرواد الأوائل الذين كان لهم الأثر الواضح فى تطوير فن الرقص فى تلك الحقبة وإنْ كان رقص القصور له من يقوم بتدوينه والبحث فيه. إلاّ أنَّ الرقص الشعبى قد سار فى طريقه بفضل أسلوب التوارث و الإنتقال التلقاني من جيل إلي جيل.

و لا يمكننا تحديد تاريخ معين لزمن الرقصة الواحدة، لم نعرف مسمي محدد كل رقصة منذ لحظة ظهورها. فنجد أن بعضا منها دخل بصورة ثابتة فى نظام الحياة فى فترة ميلادها الثانية أي بعد تداولها و أنتشارها . على سبيل المثال نجد ان التنويه الأولى للجافوت ينتمى للقرن السادس عشر بينما لم تبلغ تلك الرقصة اقصى انتشار لها إلا فى القرن الثامن عشر. وقد أشار ايفانوفسكى – مؤلف اول بحث سوفيتى خاص بالرقص البينى فى أوروبا– ، إلى انه قد انعكس فن الرقص التاريخي علي طبقات اجتماعيه مختلفة من العائلة الملكية إلي النبلاء و الأرستقراطيون. ويعتبر تصنيف الرقصات الأحتفالية بهذا الوضع صعبا للغاية لأن الرقصات نفسها يمكن أن تنتمى إلى طبقات اجتماعية مختلفة. وعلى امتداد تاريخ فن الرقص بأكمله ظهرت رقصات للشعب البسيط ورقصات للمجتمع الأستقراطي. إلا أنها لم تستطع ان تصف ثقافة الرقص لهذا البلد. وقد لاحظ م. دروسكين *"M. Dorsken"* أن رقصات البلاط الملكي في القرن السابع عشر في فرنس كانت تفتقد إلى المبدأ الديمقراطى لحركة الرقص والغناء فى الحفلات ، بمعني ان ثنائيات الرقص تكون طابورا بترتيب اماكنهم تبعا لعلاقة المشتركين من ناحية ودرجة الترقى والمقامات من ناحية أخرى. وكان من المتعارف عليه فى ذلك الوقت أن ترتيب الضيوف أثناء أداء الرقص فى الحفلات الملكية يكون تبعا لمكانته الاجتماعية. فيفتتح الرقص أعلى الأمراء والنبلاء مقاماً أو أكبرهم سنا يليه الأصغر سنا ثم أصحاب المقامات والرتب العسكرية فيكون الترتيب مرتبطاً بالرتبة العسكرية الأكبر يليها الأصغر ثم الأصغر.

وعرف الشعب الفرنسى فى الوقت نفسه الكثير من الرقصات المرتبطة بما لديه من اعمال مقرونة بالبيئة والعادات. ولم تكن خطواتهم معقدة وفى الوقت نفسه استطاعت ان تكملها برقصات تعبيرية ، غير رقصات البلاط الذي اجتذب مدرسون اجانب يقدمون على ازدهار فن الرقص وظهور اشكال وصور جديدة.

وكان للرقص عظيم الأثر في الحياة الأجتماعية فى أوروبا ، حيث أخذ الرقص فى التطور والتغير ، حتى حصل على القيمة الفنية المكتملة له من خلال معلمي الرقص فى القصور، مما كان له دور فعّال فى الحياة الأجتماعية ، حيث كان يُعتبر احد مظاهر التمدين إذ إن الرقص الشعبى يعتبر أساس رقص الحفلات ، و تم تهذيبه بما يتوافق مع قواعد الآداب واللياقة الخاصة بالقصور ، والذى انتقل بعد ذلك فى صورتة الجديدة المنظمة الى عامة الشعب. فحدث نوعٌ من التبادل غير المقصود بين الرقص داخل القصور ورقص عامة الشعب.

ويعكس رقص الحفلات، من خلال ما يحتويه من نظم وقواعد، ظواهر الحياة الاجتماعية فى الطبقات المختلفة ، كما تظهر فيه العلوم الأخلاقية المتعارف عليه والمتداولة فى المجتمع، والعلاقات والقواعد التى تحكم سلوك الأفراد تجاه بعضهم البعض. كما أثرت كل فترة من فترات التاريخ وكل وحدة اجتماعية فى الشكل المنطقى للرقص. اخذ هذا التأثر فى الأنتقال من عصر الى عصر. يعكس فيه خصائص واسلوب الرقص المميزة، و يعبر عن العلاقات المتبادلة بين طبقات المجتمع المختلفة.

وأخذت الشعوب تنقل قواعد وسلوك الأفراد خلال الرقص من جيل الى جيل. وأدّى التغير فى نمط الحياة وقواعد السلوك إلى التغيير فى صفة وطبيعة تنفيذ الرقصات نفسها، وهو الأمر الذى أوجب ظهور صور وأشكال جديدة لذات الرقصات ومثلما حدث فى البرانل *"Branl"*، حيث كان هناك برانل خاص بالقرويين يرقصون فى شكل مجموعات وبرانل ملكى يؤدى داخل القصور بشكل مختلف تماماً ، طبقاً لقواعد الحفلات الملكية والتى طرأ عليها التطور طبقاً لتطور الرقص عامة. ومما لا شك فيه انه مع تتابع الأجيال المواكب

لعملية التطور ظهرت أجيال من الفنانين ذات موهبة عالية ، وأيضا أساتذة للرقص وموسيقيون بارعون، أسهموا فى دفع عجلة التقدم لفن الرقص لتواكب الازدهار الذى ظهر فى الفنون الأخرى. وقد أثر هذا الازدهار الثقافى والفنى في الحياة الاقتصادية والاجتماعية بشكل ملحوظ، وتمثل ذلك فى ظهور العلوم الأخلاقية المتداولة بين طبقات المجتمع المختلفة والعلاقات المتبادلة بين طبقات المجتمع المختلفة و الأفراد، وقواعد السلوك العامة المنظمة لتلك العلاقات. وأصبح الرقص فى الحفلات كأحد انواع الرقص من أشكال الفن الخاصة التى تعكس واقع الحياة فى تلك الحقبة الزمنية.

يؤثر رقص الحفلات تأثيرا إيجابيا في تكوين ثقافة الانسان. ويُعتبر تعليم فن رقص الحفلات أحد وسائل تنمية الحس الجمالى والخلق الابداعى. وبإمكان فن الرقص مثله مثل أى فن آخر أن يحقق المتعه الجمالية للانسان سواءً كان مؤدياً او متلقياً.

وتأسست تقاليد معينة فى تكوين موسيقى فن الرقص. وارتبط استيعاب رقصات الحفلات مثله مثل أى نوع من انواع الرقص بتدريبات معينة للجسم. ولذلك يشترط فى التعليم تدريبات خاصة تعتمد على الأوضاع الأساسية والوقفات وعلى العناصر الحركية. وتساعد هذه التدريبات على اتقان أداء رقص الحفلات. وقد أشير فى الثقافات اليونانية القديمة الى الامكانيات الكبيرة التى يعطيها الرقص للجسم ويعتبر التطور الهارموني للجسم من دون النمو المفرط فى العضلات من خصائص الراقص الجيد. وتساعد تدريبات الرقص المنظمة باعتدال على تطوير الحركة وازالة العيوب الجسدية وتكسب الجسم والهيئة الشكل المتناسق وتعطى صورة حيوية ورشيقة للمظهر الخارجى للجسم. ولأن الرقص يدرس الحركة المنطقية المنظمة تبدو الحركة رشيقة وترفع هذه الكفاءات من أهمية تدريس رقص الحفلات فى مناهج التعليم.

ويؤثر رقص الحفلات تأثيرا كبيرا أيضا في تكوين ثقافة الانسان الداخلية لأن دروس الرقص ترتبط بالاستيعاب المنظم لقواعد العلوم الأخلاقية من حيث الثبات والمجاملة واحترام ذوى المكانة الأكبر والبساطة المتأدبه ... تلك هى بعض السمات التى يتربى عليها الطالب من

خلال السلوك في أثناء الرقص والتى تصبح جزءا لا يتجزأ من حياته اليومية العادية. وبذلك تكون تلك المحاضرات قد اسمهت فى تهذيب شخصيته وتكوين سلوكه العام ولعب دور تربوي لا يقل أهمية عن الدور الاجتماعى فى تربية النشئ. وبقدر ما تندمج العملية التعليمية وتمتزج مع الاحساس بروح الجماعة فإن حصص الرقص تنمى الاحساس لدى الطالب بالمسئولية تجاه نفسه وزملائه وتنمى لديه خاصية روح العمل الجماعى.

ويلعب تعليم "رقص الحفلات" دورا مهما وكبيرا فى تربية النشئ. ويرتبط هذا بالآفاق المتنوعة لرقص الحفلات من وسائل موسيقية وحركية وآداب عامة فى السلوك. وتُعتبر الموسيقى الأساس الايقاعى لأى رقصة، وتساعد على خلق جو تأثيري بتحديد طبيعة الأداء والصفة الخاصة بالرقصة. ويكون انطباع الموسيقى على الرقص دائما ايجابيا يدعو الى فعل حركى راقصى يعبر عن الموسيقى المسموعة. ويعتبر ذلك الانطباع احدى مهام تعليم فن رقص الحفلات. وينمو إدراك اللغة الرمزية للموسيقى فى أشكالها المختلفة وإرتباطها بالخطوة المعبره عنها.

ويعتبر تعليم فن رقص الحفلات احدى الوسائل فى التربية الجمالية وتربية الخلق الإبداعى فى الانسان فبإمكان فن الرقص مثله مثل أى فن آخر فى ان يحقق المتعة الجمالية العميقة للإنسان. فالشخص الذى يرقص جيدا يشعر بأحاسيس غير متكررة من الحرية فى الحركة والخفة فى الأداء من خلال القدرة على التحكم فى الجسد، فهو يسعد بالدقة والجمال والليونة في أثناء أداءه للخطوة الراقصة الصعبة.

ويرتبط الجمال و تكامل الشكل فى فن الرقص ارتباطا وثيقا بجمال المضمون الداخلى للرقصة. وتنحصر قوة التأثير التربوى فى هذه الوحدة. ويحمل أداء الرقصة فى طياته عناصر الأبداع الفنى. ويحاول الراقص دائما فى ادائه للشكل الجمالى المكتمل للرقصة ان يعبر عن حالته وانفعالاته وأن يظهر كفاءته فى الأداء وأن يعبر عن فكرته من خلال الحركة. وقد عني الكثير من الكتاب المتخصصين فى الرقص بجمع وتدوين الرقصات التاريخية وتتبع

جذورها و وضع القواعد المنظمة لتدريسها. إلا ان الكاتبة "فاسيليفا روجر ستيفنكايا"[1] اهتمت اهتماما شديدا بنشأة الرقص التاريخى. و نجحت فى جمع معلومات عن الشكل الأولى لكثير من الرقصات. ووضعت كتابة الرقصات فى تتابع زمنى وفقا لتطورها داخل كل مرحلة. وساعد هذا بدرجة كبيرة على استيعاب تطور فن الرقص التاريخى. وتقع الرقصات التى تصفها الكاتبة فى أربع مجموعات:

1. يقع في **المجموعة الأولى** كل ما له اهمية كبيرة، وتنتمى إليها النماذج الأصلية للرقص التاريخى المسجلة فى ذلك الوقت طبقا للإهتمام الشعبى ويدخل فيها البرانل *Branl* والفاراندول *Varandol* والبرانل المورفانى والبرانل "ذو رنين الجرس" ورقصة المارش *March* والبورية *Baurree* والريجودون *Regadon* والأشكال الشعبية للجافوت.
2. وفى **المجموعة الثانية** المؤلفات الموسيقية الراقصة والرسومات التخطيطية المأخوذة من الأعمال الكلاسيكية الخاصة بالرقص الأحتفالى ويدخل فى هذه المجموعه الجاليارد *galiard* والفولتا *Volta* والكونترادانس *Cantradance* والكادريل *Cadriel*. وسعت المؤلفة إلى وصف العمل فى الكتب التعليمية الكلاسيكية المختلفة.
3. وأمّا **المجموعه الثالثة** فكانت تضم " المينويت *Menuet* والرقصات المؤلفة من اعظم فنانى الرقص المشتمل فى نص الكتاب الخاص بالرقص الأحتفالى على احسن الأمثلة الخاصة بالشكل المسرحى للرقص البيني. وكانت تعطى انطباعا عن شكل النماذج الأصلية واسلوب تنفيذها. وقد احتفظ فى هذه الرقصات المسرحية البيئية بالملامح الأصلية لها.

---

[1] - كاتبة روسية ولدت عام 1889 1971 ومن اشهر مؤلفاتها "الرقص البينى".

4. واشتملت **المجموعة الرابعة** على رقصات العصور الماضية بشكل خاص ووضعتها المؤلفة على اساس المصادر الموسيقية حيث دونت الخطوات علي النوتة الموسيقية الخاصة بها.

واتخذ الرقص التاريخي الكثير من المحاولات التنظيمية، ولكنه كثيرا ما كان يتم تجاهل النشأة التاريخية للرقص والطابع القومى لها بينما نال التكوين او الشكل العام للرقص والخصائص الإيقاعية فيها اهتماما كبيرا. وقد وضع العالم الألمانى أوسكاربى *Oscarbee* رسما تخطيطيا للرقص التاريخى وقسمه الى ثلاث مراحل مهمة:-

أ. المرحلة الأولى الإيطالية منذ عام 1450 وحتى عام 1600 تقريبا.

ب. المرحة الثانية الفرنسية والإنجليزية منذ عام 1600 الى عام 1800 تقريبا.

ج. المرحلة الألمانية السلافية المعاصرة.

وقد اعتبر الباحثون المتخصصون فى الرقص التاريخى هذا التقسيم تقنيا خالصا. اعتمد على الأختلاف والتطور التقني للرقص فى كل مرحلة. و انتقلت المرحلتان الإيطالية والفرنسية إلى بلدان أخرى وتجانست معها. ولكن هذا التجانس لم يعطل تطور الرقص بل بفضله خلقت ظروف واحتمالات لإستقبال وادراك اشكال الرقص المختلفة الوافدة. كما أعطى هذا التجانس الفرصة لإبتكار اشكال جديدة لم تكن موجوده من ذى قبل. و ساعد على تطور أشكال الرقص المختلفة المتعارف عليها ، وادخال التغييرات المسايرة للتطور الذى طرأ على الفنون بوجه عام فى عصر النهضة.

رقصات الباص (*Bass Dances*)

كان لغزو الأقاليم الملكية بعضها البعض والمصاهرات الملكية التى حدثت فى أوروبا فى العصور الوسطى كبير الأثر فى أحداث التغيير التدريجى والاندماج في الفن و المجتمع وخاصة الإنجليزي والفرنسي، وحدثت تلك التغييرات فى وقت متزامن بالتبادل وعلى التوازى بين اسبانيا وايطاليا. كما ظهرت تلك التغييرات فى النصف الشمالى من بنيسولا *Pensaula* الاسبانية والثقافة الفنية للجنوب والتى حدثت فى العصور الوسطى. كما اندمجت مع شمال افريقيا وكان لهذا أثرا كبيرا علي الموسيقى. فالموسيقى فى شمال اسبانيا تطورت تطورا أوروبياً. وحدث دمج بين أسبانيا وايطاليا فى الألحان الشعبية العديدة التي تم إقتباسها فى أعمال موسيقية كلاسيكية كثيره فيما بعد. كما كان لإقليم الورفار *Wavor* فى أسبانيا الفضل فى نشر الثقافة والفنون. كان من بين خدمات الجيوش أن يتعلم الرجال الفنون المختلفة وكيفية التعامل باللياقة وأصول الاتيكيت. إلا أنه لا توجد كتابات تفصيلية لتلك المرحلة التاريخية فى هذه المناطق اللهم إلا بعض الكتابات والمؤلفات الأدبية مثل مؤلفات سرفنتس *Servantes* وبعض الكتابات فى فن الرقص للكاتب "جوان دو اسكفيل *Jio du escouvill*".
وكان الفضل الأكبر لفرنسا وايطاليا فى نقل وتدوين الفنون فى تلك المنطقة إبّان نهاية العصور الوسطى وبداية انتعاش الفنون فى عصر النهضة حيث تفوق بعض المدرسين ومعلمى الرقص فى ايطاليا فى تفسير التفاصيل الفنية للنمط والأسلوب الصحيح للأداء. كما قاموا بنقل الكثير من التفاصيل عن الرشاقة والاتقان فى الأداء. وكان أسلوب ونظام شرحهم متفوقاً على الفرنسيين فى ذلك الوقت. دونوا الكثير من الخطوات الأساسية. وشرحوا العديد من أشكال الرقص. وكانت كلها مسجلة تحت أسماء تميزها عن بعضها البعض. وأمّا "الرسوم الحائطية" التى وجدت فى فرنسا فقد غيرت هذه الأسماء المميزة للرقصات وكانت تبدو للوهلة الأولى أكثر تعقيدا ولكن كان لها خاصية التميز عن الأسماء الأخرى التى وضعها الايطاليون. ورغم تلك الفروق فقد ساعد الأسلوبان على اكمال الواحد للآخر.
فالطريقة الفرنسية والتى فسرت عن طريق الكاتب "توانو آر بو" قد يسرت الادراك السريع

للبناء المتكامل للرقصة فى حين أن الايطاليين قد نقلوا الفكرة عن مهارة وحذفوا الأسلوب والتأثير التاريخى الذى أثر في الأنواع المختلفة للرقصات. و اكتفوا بالإهتمام بإتقان الأداء الحركي.

وقدمت إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادي عدة مؤلفات مهمة للغاية عن الرقص، وهى تقع الآن فى عدة مكتبات. وهناك عدة مؤلفات منسوخة تحتوى على أصول مختلفة لبعض الأعمال المدونة للكاتب اليهودى (جاجاليمو العبرى البيسارى) [نسبه إلى بيسارة] ومن أحسن مؤلفاته تلك التى وجدت فى متحف الوثائق الدولية الفرنسية و تحتوى على بعض الإضافات الهمة. ووجدت بعض المؤلفات الأخرى التى نسبت الى "جيوفانى آمبروزيوس". وقد بنيت الأعمال السابقة على أصل لأحد الكتاب الذى سمى "دومينيكو بيانشيز *Domanigue Biamsheya*" وسمى أيضا "دومينيشينو بياتشينتينو " نسبة الى بلاط المركيز ليوتيلك دوميتيكو دوفرارا وقد أدعى هؤلاء الكتاب أنهم تعلموا فن الرقص منه. كما أن هناك تحليلا متقنا لهذه النسخ الأصلية التى وجدت فى فرنسا قدم من الدكتور "اوتو كتكلدى *Auto Cancaldy*" فى نيويورك تحت عنوان "اتقان الرقص اليهودى فى عصر النهضة"، وهو عبارة عن سرد لتاريخ حياة اليهود، وقد نشر عن طريق المؤسسة التذكارية "الكسندر كوت *Alexander cott*" فى نيويورك 1929 كتنكار ل - " سيجمند فرويد *Sigmund "Freud*.

وفى بداية القرن الخامس عشر الميلادي كان هناك الكثير من المعارضين لانتشار وتقدم فن الرقص. وكانت حجة المعترضين أنّه يدل على الخلاعة ويحرك الشهوات ولكن الرقص وجد من يدافع عنه بحجة أن كل شيء يمكن أن يسند الى العفة والطهر أو الفساد والانحلال تبعا لطريقة أداءه وكيفية توظيفه للأغراض المختلفة. وكان المنطق المشجع للرقص كما تعامل أرسطو مع حركات الجسد وكأنه يتعامل مع التحف الجميلة. ومن دون ذلك ما كان من الممكن معرفة كيفية التعبير عن تحرك الأطياف والتعبير عنهم بالحركة الجسدية. ويعتبر استخدام التحرك الجسدى بعيداً من المبالغة تعبيراً عن طبيعة الفن بشكل

تلقائى. فالجمال والقوة الجسدية هما من العناصر المهمة جداً فى الرقص. كما يجب عدم المبالغة فى الرشاقة أو التعبيرات الجسدية. بل يجب المحافظة على تأثير الحركة كى لا يصبح مبالغاً فيها. كما يجب أن تكون الحركات البطيئة والسريعة متناسقه مع الموسيقى جنبا إلى جنب مع وجود الإدراك العقلى للعناصر العلمية في فن الرقص.

وقد نوه دوميتشينو إلى أهمية وجود فهرس أو قاموس بين الراقصين وكذلك علاقات متبادلة تناسب حركاتها فيصبح من السهل التمسك بالأوضاع المختصة بالرقص.

هذا من الجهة الجمالية للرقص. وأمّا من الجهة التقنية فكان هناك اثنى عشر حركة تستخدم منها تسع حركات تلقائية طبيعية وثلاثا عارضة معقدة. والحركات الأساسية تؤدى على نبرة دقة الايقاع والثلاث الأخرى العارضة تؤدى خارج نبرة دقة الإيقاع. ولا تستطيع أن تعبر عن الفراغ لأنه يعتبر السكوت ويقع بين دقة الايقاع والأخرى والأداء يقع على الفور مع دقة الايقاع. لذلك فتأديه ثمانى خطوات أساسية مع دقة الإيقاع وثلاثة العارضة فى الفراغ خارج دقة الايقاع والحركات الأساسية تسمى على النحو التالي:

1. فردي
2. زوجي
3. ربيريز
4. كونتيتينزا وهو الاسم الايطالى لخطوة البرانل
5. التحية
6. لفة
7. نصف
8. رفع القدم

وقد تغيرت هذه الاسماء حديثاً ولكنها خطوات وحركات أساسية تؤدى بحرية وبلا قيد أو مقياس والخطوات العارضة المتعمده وهى:

غير مقيدة بترتيب معين ولكن الراقصين يتبعون الراقص الأمامى وهى:-

1 - الخطوة الزخرفية
2 - الخطوة السريعة
3 - أشكال مختلفة من الدوران

وهذه الخطوات أو الحركات الثلاثة تؤدى بطريقة لا علاقة لها بالخطوات الأساسية. وقد لوحظ أنَّ خطوات الزوجى والريبريز والتحية تؤدى فى مازوره موسيقية وخطوات الفردى البرانل تؤدى فى نصف مازوره موسيقية وخطوة اللفة تؤدى فى مازورتين موسيقيتين. وكان كل ذلك يرجع للحركات الأصلية لرقصات الباص ومقياسها الموسيقى. فقد كان بعضٌ منها يؤدى فى زمن موسيقى ناقص. وكانت النتيجة أنَّ الحركات العارضة الثلاثة، وهى الخطوة الزخرفية، والسريعة، وأشكال الدوران تؤدى فى ربع المازورة أو فى مازورة كاملة أو تؤدى حركتين فى مازورة واحدة، فتوضع خطوتين جنباً الى جنب، وتؤدى كل منهما فى ½ مازورة. و من هنا تختلف سرعة الخطوة من كونها تؤدى علي مازوره كامله أو أقل.

ومن الملاحظ في كل الحركات الاساسية أنَّ كل حركة منها لها مقياس خاص بها بينما الحركات العارضة الثلاث تتطلب التصنع فى الأداء. أما عن الخطوة الزخرفية والسريعة وأشكال الدوران هى التى تأتى بالتنويعات مع الحركات الأساسية ولاسيما حركات الفردى والزوجى والريبريز اللفة الكاملة.

ولوحظ أنَّ حركة الخطوة الزخرفية هى خطوة متكلفة بطبيعتها. وكل خطوة من الخطوات الأربع الأساسية السابقة تمنح نفسها شكلاً زخرفياً خاصاً.

وتبدأ رقصة الباص دائماً ببطء. فيمكن أن يعزف العازف دقات الايقاع كما يحلو له ولكنه مع الالتزام بالمقياس الموسيقى. وأمّا راقص الباص فهو يبدأ الرقص بالاستعداد لرفع

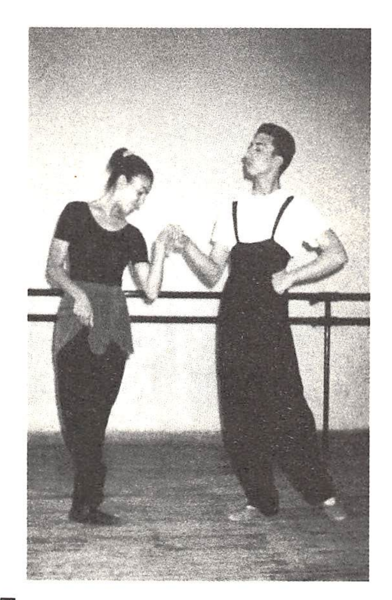
القدم ليتقدم و يعطى الخطوة التأثير الصحيح لأن حركة الارتفاع قليلا بالقدم سوف تؤدى على النبرة خارج دقة الايقاع والخطوة مع وضع القدم سوفُ تؤدى على النبرة الايقاعية الاساسية.

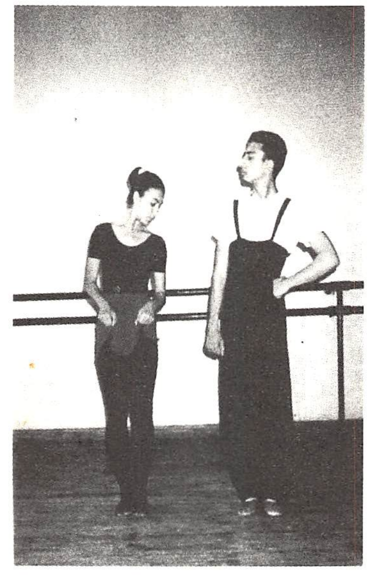
وجدير بالذكر هنا أنَّ رقصات الباص كانت تؤدى داخل القصور، وبدأت كأحد مراسم الزواج، فكانت تؤدى ببطء شديد ووقار فى صفوف جانبيه وبدون تشكيلات معقدة. كما كان العازفون الموسيقيون محدودي العدد للغاية عبارة عن عازف كمان أو اثنين وعازف فلوت وعازف تشيللو وكان الراقصون فى بعض الأحيان يرددون همهمات منخفضة اللحن الموسيقى في أثناء الرقص حاملين الشموع.

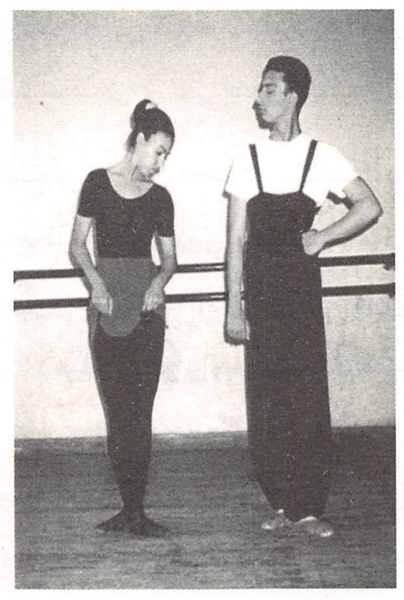
وكان الأمراء يؤدون رقصة الباص وهم، على غير المألوف، راقص واحد فى الوسط يؤدى الرقصة مع سيدتين احداهما على يمينه والأخرى على يساره.

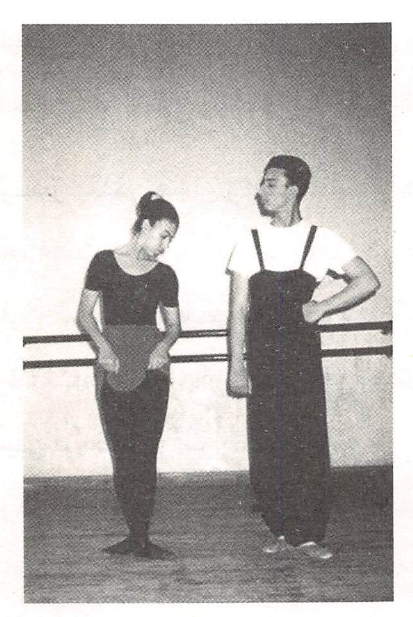
أولاً: وضع الجسم

تميزت رقصات القرن السادس عشر الميلادي باستقامة الجسم تماما في أثناء الرقصات مع الانحناء قليلا على الجانبين *Port de Bars* بالاكتاف وخفض الرأس لأسفل بالنسبة لرقص النساء بعكس رقص الرجال الذى تميز برفع الذقن لأعلى في أثناء أداء الرقصات مع الإحساس بالعظمة والفخر.







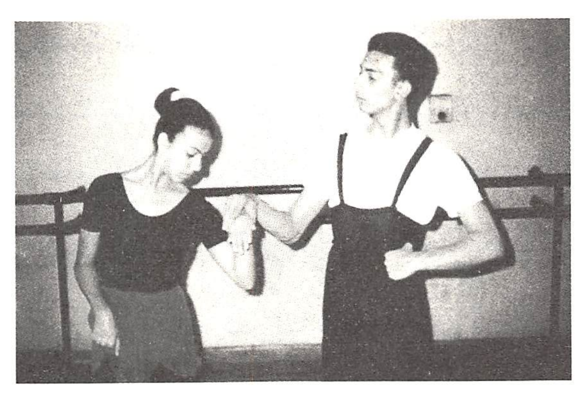


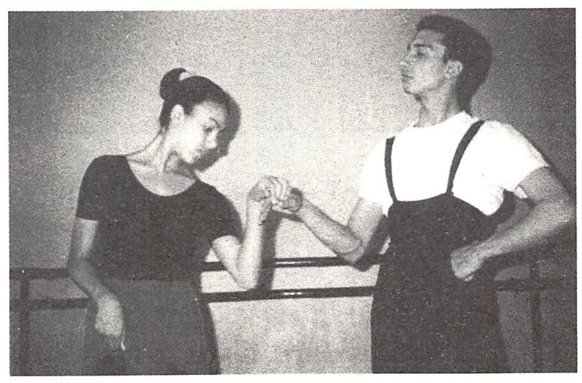
ثانيا: أوضاع القدمين

تميزت أوضاع القدمين فى رقص القرن السادس عشر الميلادي بالبساطة والتحرر حيث أن اوضاع القدمين قد قننت بعد ان كانت الأحذية مرتفعة قليلا عن مستوى الأرض. فكانوا يبدئون الرقص بما يسمى الآن بالوضع السادس او الثالث وذلك لسهولة الوقوف بهما مرتدين الأحذية العادية وكانت الخطوة تبدأ بالكعب وليس بفرد مشط القدم كما هو معروف في فن الباليه.

ثالثا: أشكال اليدين

تميزت أشكال اليدين فى رقصات القرن السادس عشر الميلادي بنحو فرضته على الراقصين الملابس الخاصة بتلك الفترة حيث كانت الملابس ثقيلة جدا وطويلة للغاية والملابس الخاصة بتلك الفترة بالنسبة لرقص النساء كانت ثقيلة للغاية فكن يمسكن في أثناء الرقص الملابس إمّا بيد واحدة والأخرى ممسكة بيد الراقص أو باليدين الاثنين في أثناء الأداء الفردى وفى رقص الرجال فقد كان الرجال يتباهون في أثناء الرقص اما بالامساك بالسيف بيد واليد الأخرى ممسكة بيد الراقصة او بالقبعة للتحية قبل وبعد أداء الرقص. وأمّا "العناصر الحركية" التى تتكون منها "رقصات الباص" فهي :





1. أولاً : التحية البسيطة.
2. ثانياً : التحية المركبة.
3. ثالثاً : خطوة البرانل الفردية.
4. رابعاً : خطوة البرانل المزدوجة.
5. خامساً : الدوران نصف لفه.
6. سادساً : الدوران لفه كاملة.
7. سابعاً : حركة الريبريز.

هذا بجانب بعض حركات الربط البسيطة المتمثلة فى خطوات تؤدى تبعاً للميزان الموسيقى حسب رغبة الراقصين.

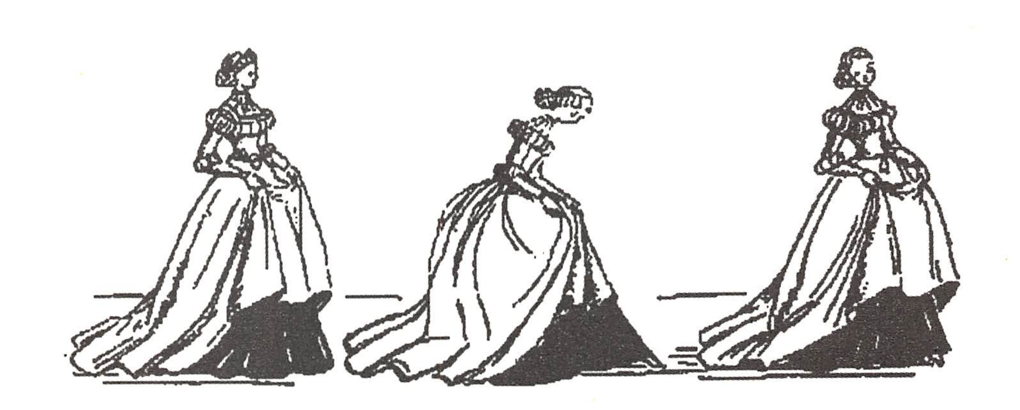
أولا: التحية فى رقصات القرن السادس عشر الميلادي

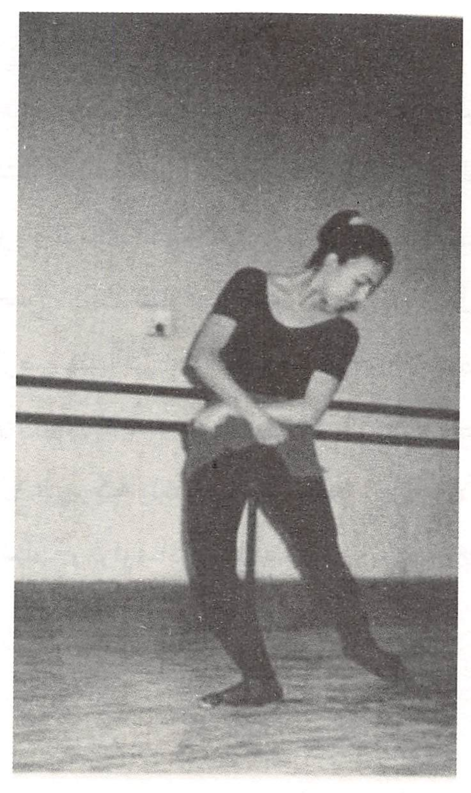
تؤدى الانحناءات للتحية في فرنسا فى الجهة اليمنى بخلاف التحية الإيطالية التى تؤدى فى الجهة اليسرى. ويخلع رفيق الرقص القبعة باليد اليمنى. ويعنى هذا انه يقدم التحية للسيدة من كل قلبه و يؤدي الشكل البسيط للتحية فى ميزان موسيقى $\frac{4}{4}$ بطىء ويراعى فى الانحناءات جيدا قدرة رفيق الرقص على التوجه نحو الفتاة وهو يرتدى القبعة ويخلعها قبل الانحناءة ويحيي الفتاة فيخطو خطوة للجنب بالقدم اليمنى ويرفع اليد اليمنى للوضع الثانى من خلال الوضع الأول ثم يمسك بالقبعة من أعلى ويضم القدمين فيما يشبه الوضع الخامس *coroisse* فى *Demi Point* ثم يخطو خطوة بالقدم اليسرى للخلف مع *Demi Pile*، ويمد اليد اليمنى للأمام *Tandue Coroisse* مع خفض اليد اليمنى بالقبعة واتجاهها ناحية القلب ثم يشد الساقين ويخفض القبعة لأسفل والثبات فى وضع *Battnet Tondue* فى شكل *Demi Pile* *Coroisse*.

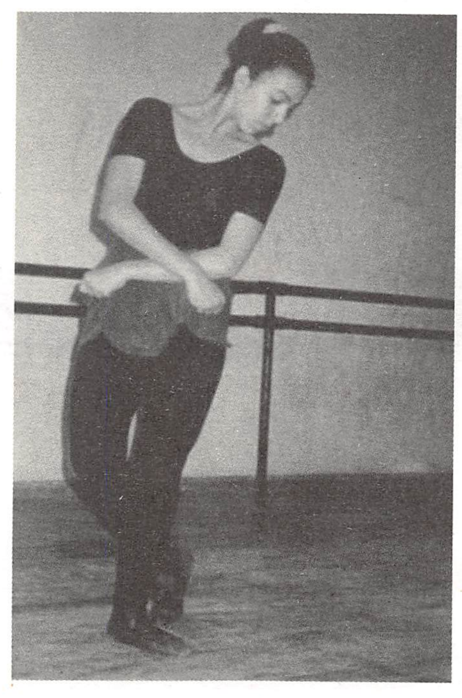


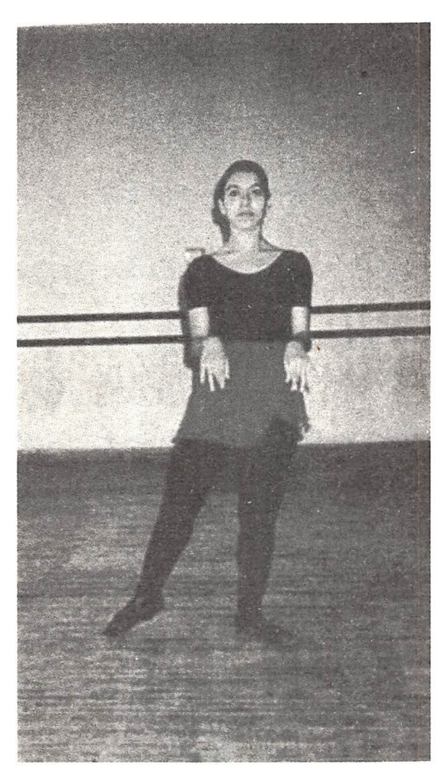
ثانيا: تحية النساء

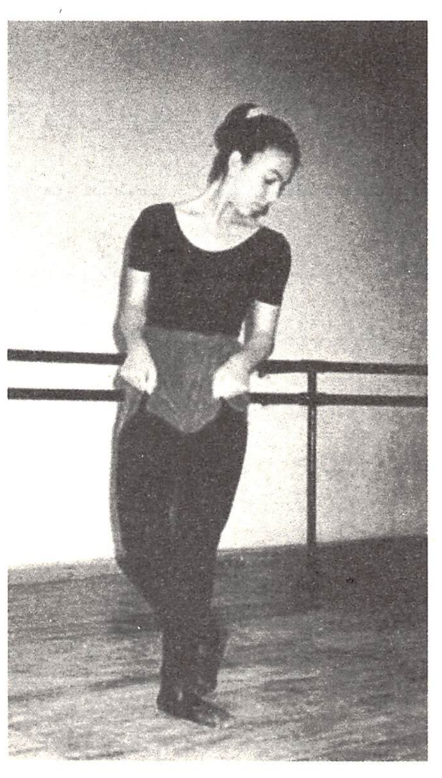
وأمّا تحية النساء فقد كانت تعتمد على الخطوات الواسعة والبطيئة تجاه رفيق الرقص. وتؤدى التحية ببطء شديد والإنحناء من طريق خفض الرأس ثم النزول على ركبة واحدة، وذلك نظراً لطبيعة الأزياء فى تلك الفترة التى كانت لا تسمح إلا بقدر قليل من الحركة للفتاة. فكما هو موضح فى الصورة تقف الفتاة فى وضع *Croise* شمال أمامى والقدم اليمنى فى الخلف مستندة على الأرض وتبدأ فى أخذ الخطوات فتؤدى ثلاث خطوات بطيئة فى الاتجاه نفسه وفى وضع *Demi Pile* ثم تثبت فى الـ *en Face* وتأخذ خطوة للجنب وتسحب القدم الأخرى للخلف والنزول على ركبة واحدة فى شكل يشبه *Croise* مع خفض الرأس لأسفل ثم الصعود على القدم الخلفية والوقوف فى شكل يشبه *Battment Tendue Croise* وتؤدى فى زمن موسيقى $\frac{4}{4}$.

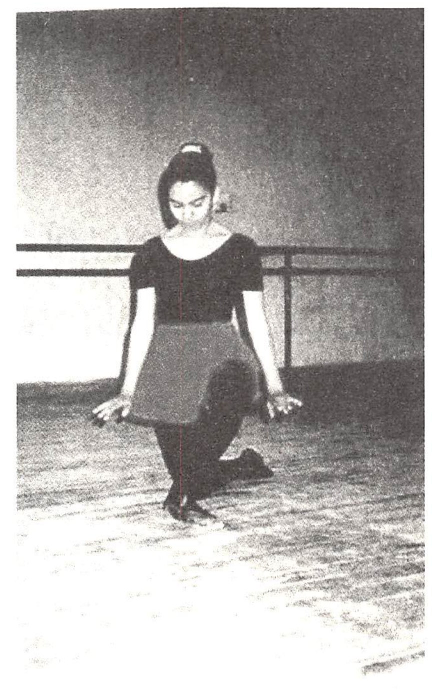












التحية الشكل المركب:

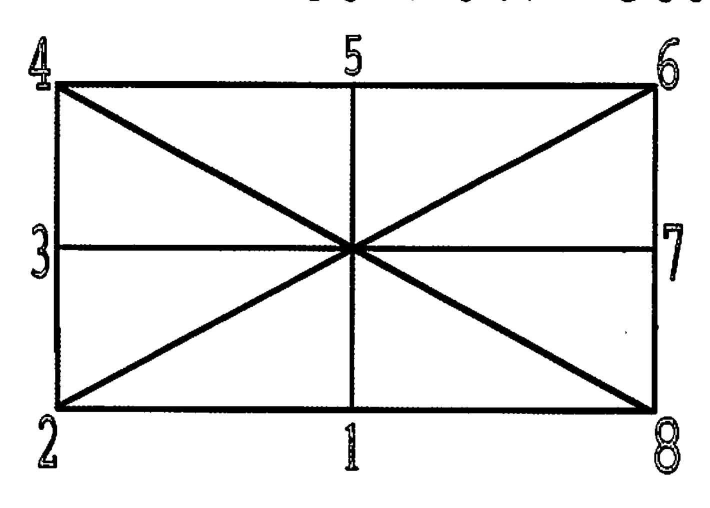
ويؤديه الراقص والراقصة معا. ويأخذ شكلا راقصا. ويؤدى فى شكل خطوات متتابعة، وأمّا فى دائرة أو صفوف مستقيمة. وتؤدى فى زمن موسيقى $\frac{4}{4}$. وتبدأ بالتحية البسيطة ثم المشى فى خط أمامى ثلاث خطوات ثم أداء التحية المركبة وجها لوجه. وتتكرر تلك الجملة الموسيقية بجانب ادخال بعض الخطوات الزخرفية فى تكوين التحية لاعطائها شكل راقص.

بعض التكونات الحركية لرقصة الباص:-

مفاتيح الرموز و الأشكال :

الراقص	X
الراقصة	O
الاتجاه إلي اليمين	→
الاتجاه إلي اليسار	←
الاتجاه إلي الأمام	↓
الاتجاه للخلف	↑

تقسم حوائط و أركان صالة الباليه أو خشبة العرض



1 – تكوين حركي لتحية النساء في رقصات القرن السادس عشر

أولا: الشكل البسيط ميزان موسيقي 4/4 بطيء

المازوره	وضع الجسم	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الاستعداد مازوره واحده	الرأس ناحية اليسار و القدم اليمني مستنده في الخلف علي الأرض	ممسكة بالرداء من الأمام و الرسغ لأعلي	تقف الراقصة ثابته مع النظر لأسفل بدون تحرك في النقطة 6	
الأولي	*Port de Bras* جهه السيار للجانب	ممسكة بالرداء من الأمام و الرسخ لأعلي و الكوع لأسفل	تؤدي الراقصة ثلاث خطوات بطيئة *Demi Plie* من النقطة 6 إلي النقطة 2 ثم ضم القدمين في الوضع السادس في النقطة 1	
الثانية	وضع الجسم مستقيم و النظر للأمام	شد الذراعين لأسفل و رفع الرسغي لأعلي	خطوة إلي الجانب بالقدم اليمني في نقطة 3 سحب القدم اليسري في نقطة 4 و أداء *Revairance* في *Demi Plie*	
الثالثة	*Port de Bras* جهه السيار	ممسكة بالرداء من الأمام و الرسخ لأعلي و الكوع لأسفل	ثلاث خطوات ممتده *Demi Plie* من النقطة 4 إلي النقطة 8 ثم ضم القدمين في الوضع السادس في النقطة 1.	
الرابعة	شد الجسم في وضع مستقيم و النظر للأمام	شد الذراعين لأسفل و رفع الرسغين لأعلي	خطوة للجانب بالقدم اليسري في النقطة 7 و سحب القدم اليمني إلي الخلف في النقطة 6 و أداء *Revairance*.	

الخامسة	*Port de Bras* جهه السيار	ممسكة بالرداء من الأمام و الرسخ لأعلي و الكوع لأسفل	تؤدي الراقصة ثلاث خطوات ممتده *Demi Plie* من النقطة 6 إلي النقطة 2 ثم ضم القدمين في الوضع السادس في النقطة 1	
السادسة	وضع الجسم مستقيم و النظر للأمام	شد الذراعين لأسفل و رفع الرسغين لأعلي	خطوة إلي الجانب بالقدم اليمني في نقطة 3 سحب القدم اليسري في نقطة 4 و أداء *Demi Plie* علي القدمين و نقل الجسم علي القدم الخلفية.	
السابعة	*Port de Bras* جهه السيار	ممسكة بالرداء من الأمام و الرسخ لأعلي و الكوع لأسفل	تؤدي الراقصة ثلاث خطوات ممتده *Demi Plie* من النقطة 4 إلي النقطة 8 ثم ضم القدمين في الوضع السادس في النقطة 1	
الثامنة	أستقامة الجسم و النظر للأمام *En Face*	شد الذراعين لأسفل و رفع الرسغين لأعلي	خطوة للجانب بالقدم اليسري في نقطة 7 و أداء *Revairance*	

2 – تحية الرجال في القرن السادس عشر ميزان موسيقي 4/4 بطيء

المازوره	وضع الجسم	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الأستعداد	يقف الراقص متجهاً إلي نقطة 2 الوضع الثالث إلي اليسار	اليد اليمني بجانب الجسم و اليد اليسري مضمومة إلي الوسط	يقف الراقص في وضع الأستعداد	X

الأولي	مستقيم في زاوية 2 و النظر للأمام	نفس الشكل السابق	3 خطوات بداية بالقدم اليمني في أتجاه زاوية 2 و الوقوف *En Face* و القدمين في الوضع السادس	X
الثانية	*Port de Bras* جهه السيار ثم الإنحناء للأمام	تفتح اليد اليمني للوضع الثاني ثم ترتفع و تمسك بالقبعة ثم تخفض إلي الوضع الأول	خطوه للجانب بالقدم اليمني و سحب القدم اليسري إلي الخلف *Demi Plie* *Croisee* يمين ثم الرجوع للخلف *Demi Plie* و شد الركبة في نقطة 8	X
الثالثة	*Port de Bras* للأمام ثم شد الجسم في وضع مستقيم	خفض اليد بالتدريج من خلال الوضع الأول لتعود بجانب الجسم	3 خطوات للأمام بالقدم اليمني في نقطة 8 ثم الوقوف *En Face* في الوضع السادس	X X
الرابعة	*Port de Bras* للجهة اليسري ثم للأمام	رفع اليد اليمني للوضع الثاني ثم خفض اليد وضمها ناحية القلب ثم مد اليد للأمام ثم الخلف	خطوة بالقدم اليسري ثم *Demi Plie* *Croisee* يسارا ثم الأنحناء لأسفل علي القدم اليمني و شد الركبتين في زاوية 2 و العودة كما بدأ	X
الخامسة	يقف الراقص متجها إلي زاوية 2 *Croisee* يسار	اليد اليمني بجانب الجسم و اليسري مضمومة إلي الوسط	3 خطوات بدأ بالقدم اليمني إلي زاوية 2 و الوقوف *En Face* في الوضع السادس في نقطة 1	X

السادسة	*Port de Bras* للجهة اليسري ثم الإنحناء للأمام	تفتح اليد اليمني للوضع الثاني ثم ترتفع لتمسك بالقبعة و حفظها للوضع الأول	خطوة للجانب إلي نقطة 3 بالقدم اليمني ثم الوقوف *Demi Plie* جهة اليمين و الرجوع *Croisee* للخلف *Demi Plie* علي القدم اليسري و شد القدم للأمام في نقطة 8	x x
السابعة	*Port de Bras* للأمام ثم شد الجسم في وضع مستقيم	خفض اليد بالتدريج من الوضع الأول لتعود بجانب الجسم	3 خطوات بدأ بالقدم اليمني إلي زاوية 8 و الوقوف *En Face* في الوضع السادس في نقطة 1	X
الثامنة	*Port de Bras* للجهة اليسري ثم للأمام	رفع اليد اليمني للوضع الثاني و ضمها ناحية القلب ثم مدها للأمام	خطوة بالقدم اليسري ثم *Demi Plie* يسارا ثم الإنحناء لأسفل *Croisee* علي القدم اليمني و شد الركبتين في الزاوية 2	x x

3 – التكوين الحركي* Reverance *التحية المركبة

و تؤدي في ميزان موسيقي 4/4 بطيء

المازوره	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الأستعداد	يرفع الراقص يده اليمني و تمسك بها الراقصة بيدها اليسري	تكون الراقصة في وضع الأستعداد *Coroisre* إلي اليسار و يكون الراقص في *Croisee* جهة *اليمين*	O X

الأولي	يد الراقص اليمني ممسكة بيد الراقصة اليسري و الأخري علي الجنب	4 خطوات للراقصة بالقدم اليمني من النقطة 6 إلي النقطة 2، و 4 خطوات للراقص بالقدم اليسري من نقطة 6 إلي نقطة 2، و تقف الراقصة *Croisee* يسارا و الراقص *Croisee* يمينا وجها لوجه	O X
الثانية	نفس الشكل السابق	أداء *Reverance* للراقصة بالقدم اليمني في نقطة 2، و أداء *Reverance* للراقص بالقدم اليسري في نقطة 2، ثم تؤدي الراقصة خطوتين لتقف *Croisee* يمينا و يؤدي الراقص خطوتان ليقف *Croisee* يسارا	O X
الثالثة	نفس الشكل السابق	خطوة أمامية فردية تبدئها الراقصة بالقدم اليسري و يبدئها الراقص بالقدم اليمني، و تكرر بالعكس	O X
الرابعة	نفس الشكل السابق ثم تبدل اليدين بالعكس	خطوة خلفية فردية للراقصة بالقدم اليسري، و الراقص بالقدم اليمني، و أداء *Repriz*، ثم الأستدارة نصف لفه للخارج و أداء الجمله السابقة بالعكس	O X
الخامسة	يرفع الراقص يده اليسري و تمسك بها الراقصة بيدها اليمني	خطوة للخلف فردية بالقدم اليمني للراقصة ثم خطوة فردية بالقدم اليسري للراقص، ثم خطوة فردية بالقدم اليسري للراقصة ثم خطوة فردية بالقدم اليمني للراقص	O X
السادسة	نفس الشكل السابق	خطوة للخلف مزدوجة تبدأها الراقصة بالقدم اليمني و الراقص بالقدم اليسري	O X
السابعة	نفس الشكل السابق	خطوة للخلف فردية بالقدم اليسري للراقصة ثم خطوة فردية بالقدم اليمني للراقص، ثم خطوة فردية أخري بالقدم البيمني للراقصة ثم خطوة فردية بالقدم اليسري للراقص	O X

الثامنة	نفس الشكل السابق مع تبديل اليدين بالعكس	خطوة مزدوجة تبدأها الراقصة بالقدم اليسري و الراقص بالقدم اليمني، ثم أداء *Repriz* بالقدم اليسري للراقصة و اليمني للراقص، ثم الأستدارة نصف لفه	O X

4 – تكوين حركي للعناصر الحركية لرقصة الباص بالإضافة إلي بعض الحركات المساعدة و حركات الربط و تؤدي علي ميزان موسيقي 4/4 بطيء.

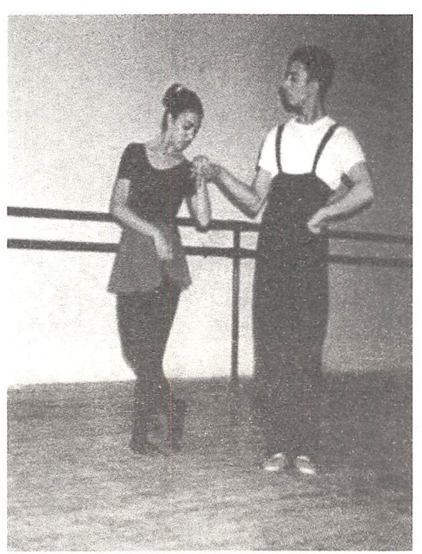
المازورة	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الإستعداد	الراقصة ممسكه بالرداء و الراقص يده اليمني في الوسط و اليسري بجانبه	يقف كل من الراقص و الراقصة جنباً إلي جنب في زاوية *Diagnal* 2	O X
الأولي	يرفع الراقص يده اليمني للوضع الثاني و تمسك بها الراقصة باليد اليسري	يؤدي الراقص تحية قصيرة بالرأس فقط ثم يرفع يده اليمني في الوضع الثاني تجاه الراقصة، و تحيي الراقصة الراقص بإيماءة بالرأس، ثم ترفع يدها اليسري في الوضع الثاني ممسكه بيد الراقص	O X
الثانية	نفس الشكل السابق	يؤدي الراقص و الراقصة معاً التحية الخاصة بالقرن 16 في أتجاه نقطة 2	O X ↙
الثالثة	نفس الشكل السابق	أربع خطوات بطيئة في أتجاه نقطة 2	O X ↙

الرابعة	نفس الشكل السابق	أربع خطوات بطيئة في أتجاه نقطة 2	↙O X
الخامسة	نفس الشكل السابق	خطوتان برانل فردية للأمام في نقطة 1، تبدنها الراقصة بالقدم اليمني و الراقص بالقدم اليسري	O X ↓
السادسة	نفس الشكل السابق	1 خطوة برانل مزدوجة في إتجاه نقطة 1 أو الأستدارة نصف لفه للداخل للراقصة و الراقص معا	O X ↓
السابعة	نفس الشكل السابق	1 خطوة برانل مزدوجة في إتجاه نقطة 5، و الإستدارة نصف لفه للداخل للراقص و الراقصة معا	↑ O X
الثامنة	نفس الشكل السابق	تحية القرن السادس عشر للراقص و الراقصة معاً وجهاً لوجه	O X
التاسعة	الراقصة ممسكه بالرداء و الراقص يده اليمني في الوسط و اليسري لأسفل	خطوتين بافان مع الاستدارة نصف لفه تؤديها الراقصة بالقدم اليمني في إتجاه نقطة 3، والراقص بالقدم اليسري في إتجاه نقطة 7	←O X↔
العاشرة	نفس الشكل السابق	خطوتين بافان مع الإستدارة نصف لفه تؤديها الراقصة بالقدم اليمني في إتجاه نقطة 3، والراقص بالقدم اليسري في إتجاه نقطة 7	←O X↔

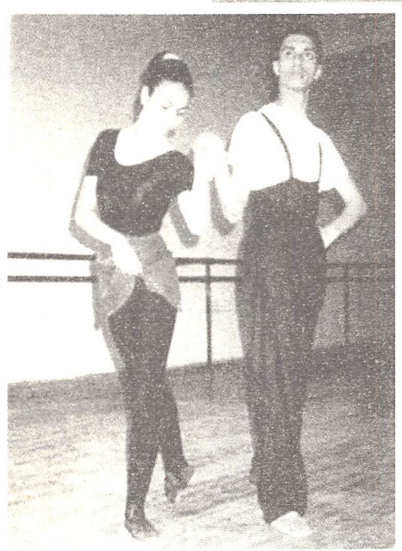
الحادية عشر	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة 4 خطوات في دائرة حول نفسها، و يؤدي الراقص 4 خطوات في دائرة حول نفسه، و ينتهي الشكل وجهاً لوجه	O X
الثانية عشر	نفس الشكل السابق	أداء تحية القرن السادس عشر للراقص و الراقصة وجهاً لوجه	O X ↓ ↓
الثالثة عشر	نفس الشكل السابق	خطوتان *Pavan* مع الأستدارة تبدئها الراقصة بالقدم اليسري، و الراقص بالقدم اليمني للعوده إلي منتصف الصالة	O→←X
الرابعة عشر	نفس الشكل السابق	خطوتان *Pavan* مع الأستدارة تبدئها الراقصة بالقدم اليمني، و الراقص بالقدم اليسري	O→←X
الخامسة عشر	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة 4 خطوات حول الراقص في منتصف الصالة لتعود إلي مكانها علي يمين الراقص	O X
السادسة عشر		أداء تحية القرن السادس عشر للراقص و الراقصة معاً	O X

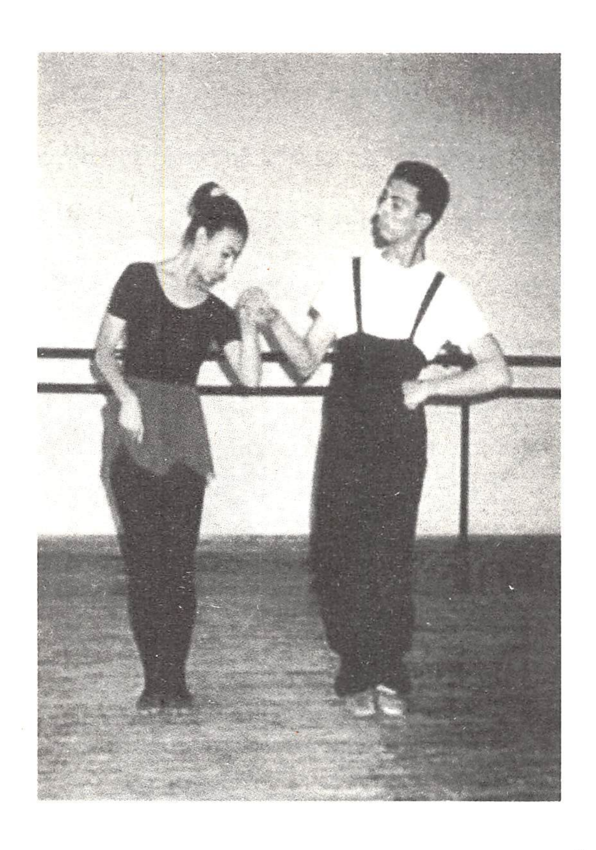
البرانل الفردية:

يبدؤها الراقص من الوضع الأول، وهو وضع الاستعداد. والحركة عبارة عن خطوات للأمام فى خط مستقيم تؤدى فى *Demi Plie*. وتبدأ بالكعب وليس بمشط القدم كما هو متعارف عليه فى الرقص الكلاسيكي. وتتكون الوحدة الواحدة من البرانل الفردية من خطوة بالقدم اليمنى تضم إليها القدم اليسرى. وتتكرر مرة أخرى بالقدم اليسرى، وتؤدى فى ميزان بطئ *Adojio* موسيقى $\frac{4}{4}$.









البرانل المزدوجة:

تكون البداية فى الوضع السادس للقدمين. وتؤدى فى نفس وضع البرانل الفردية فى *Demi Plies* ولكن بخطوات متتابعة بالقدمين اليمنى ثم اليسرى ثم اليمنى مرة أخرى ثم ضم القدمين اليسرى وتتكرر مرة أخرى بدءاً بالقدم اليسرى فى زمن موسيقى $\frac{4}{4}$ بطئ.

حركة الريبريز:

تكون البداية فى الوضع السادس فى نقطة 1 فى القاعة وهى حركة بسيطة تؤدى بمشط القدم عبارة عن خبطات قصيرة وسريعة للأمام فى *Demi plie* مع أداء للجنب، وتؤدى فى السكون بين المازوين *Portde Bras* الموسيقيتين وعادة ما تكون بعد خطوات البرانل فى زمن موسيقى $\frac{2}{4}$.

التكوين حركي لخطوات البرانل الفردية و المزدوجة و الربيريز في ميزان موسيقي 4/4 بطيء.

المازوره	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الإستعداد	يرفع الراقص يده اليمني و تمسك بها الراقصة بيدها اليسري	يقف الراقص و الراقصة *En Face* و القدمين في الوضع السادس	O X
الأولي	نفس الشكل السابق	عدد 1 خطوة فردية بالقدم اليمني للراقص و الراقصة، ثم خطوة فردية بالقدم اليسري للراقص و الراقصة.	O X ↓ ↓
الثانية	نفس الشكل السابق	أداء خطوة مزدوجة تبدئها الراقصة بالقدم اليمني و يبدئها الراقص بالقدم اليسري	O X ↓ ↓

رقصة الفولتا *La Volta*:

يدل اسم "فولتا" على أصل هذه الرقصة وطبيعتها. فقد عرفتها فرنسا عن طريق إيطاليا كما أنها انحدرت من شكل من اشكال الرقص القديمة التى تعود الى بداية "عصر النهضة"، وهى الجاليارد *"Galiarde"* والتى تعنى القوة والعنفوان. وقد جاءت إلى فرنسا من طريق إيطاليا حيث كان يطلق عليها اسم رومانيسك *Romanesque* - أي شعبى فى بادئ الأمر (وأصل الكلمة من كلمة *Roma* – روما وليس روماني *Roman* أي "رومانسية").

الخصائص العامة لرقصة الفولتا:

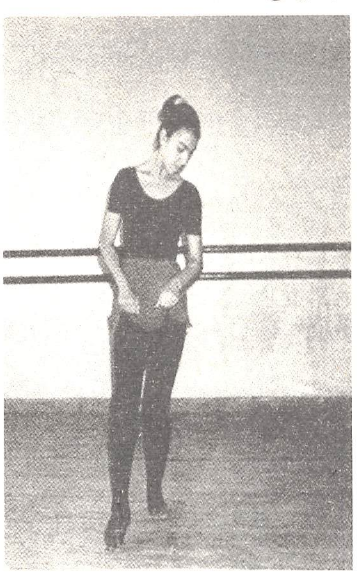
كانت الجاليارد *Galiarde* و الفولتا *Volta* شكلين من أشكال الرقص التى تناسبت مع الذوق الفنى السائد فى تلك الحقبة الزمنية التى تميزت بكثرة الحروب وفن الغزل وأدب المعالمة فى الوقت نفسه ولم يكن يؤدى تلك الرقصة إلا الفارس المقدام رشيق الحركة وقوى البنية كما كان عليه أن يكون ذو قوة عضلية عالية حتى يستطيع أن يؤديها على أكمل وجه

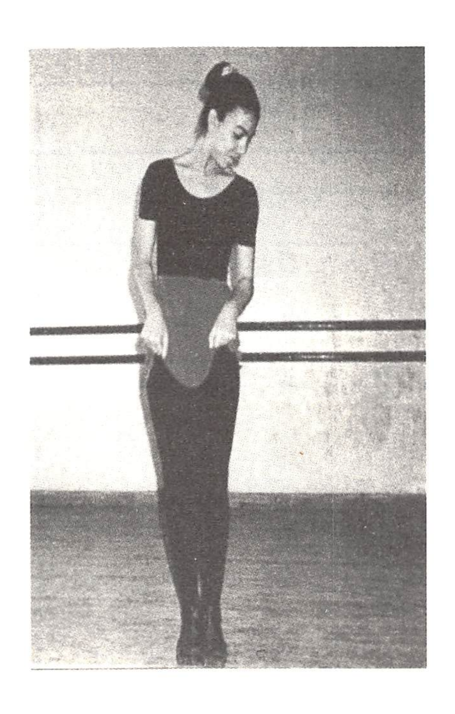
حيث انها تعتمد أساسا على القوة البدنية التى تتيح للراقص ان يجعل شريكته فى الرقص تدور حول نفسها اكثر من مرة، ثم يساعدها بعد ذلك على القفز فى الهواء فى حركة أشبه بالفويتيه (*Fouette*) مع الاختلاف البسيط فى التقنية الحركية في أثناء الأداء. ورغم أنَّ "الفولتا" أو *Volta* كانت لا تتميز بالرقى أو آداب اللياقة والبروتوكول الذى تمتعت به معظم رقصات البلاط فى ذلك الوقت، إلا فإنها كانت شائعة جداً فى حفلات البلاط الملكى وخاصة بلاط الملكة مارجوت *Margot* على سبيل المثال. كانت تؤديها ببراعة شديدة جعلتها مشهورة وذلك الى جانب اجادتها لباقى الرقصات الأخرى ذائعة الصيت فى ذلك الوقت مثل *pavane* بافان *Branle* برانل – *Courante* كوارنت وغيرهم من الرقصات.

وتميزت "الفولتا" عن معظم رقصات عصر النهضة بأشكال عدة تؤدى فيها تلك الرقصة تبعا لبراعة الراقصين ومستوى ادائهم الفنى فكان هناك:

خطوة الفولتا البسيطة

وهى تؤدى على ميزان موسيقى ¾ على شكل خطوات بالقدمين كاملتين على الأرض مع وقفة بسيطة فى الوضع السادس الارتفاع قليلا جدا على *(Demipointe)* ديمى بوانت استعداداً لتكرار نفس الخطوات مرة أخرى. وكان الراقصون يصطفون جنباً الى جنب فى صفوف ويؤدون الخطوات نفسها وفى الاتجاه نفسه.







تكوين حركي للشكل الفردي للفولتا و يؤدي علي ميزان 3/4 و يؤديها الراقص و الراقصة منفردين.

المازوره	وضع اليدين	الحركه	الإتجاه
الإستعداد	في الوسط	يقف الراقص في الوضع السادس في النقطة 1	X
الأولي	في الوضع السابق	تؤدي الخطوه الأساسية لـ *Valta* بالقدم اليمني إلي الأمام مع أداء *Part de Brass* للخلف	X ↓
الثانية	في الوضع السابق	خطوه *Valta* بالقدم اليسري للأمام	X ↓
الثالثة	في الوضع السابق	خطوه *Valta* بالقدم اليمني مع الدوران نصف لفة و يكون في النقطة *O* و القدمين في الوضع السادس	X ↓
الرابعة	في الوضع السابق	خطوه *Valta* بالقدم اليسري للخلف في نقطة 1 و الإتجاه في نقطة 5	X ↓
الخامسة	في الوضع السابق	خطوه *Valta* بالقدم اليمني للخلف في نقطة 1 و الإتجاه في نقطه 5	↑ X
السادسة		خطوه *Valta* بالقدم اليسري للخلف في نقطة 1 و الإتجاه بالجسم في نقطة 5	X ↓
السابعة		خطوه *Valta* بالقدم اليمني للخلف في نقطة 1 مع الدوران نصف لفه	X ↓
الثامنة		خطوه *Valta* بالقدم اليسري للخلف في نقطة 5 و الإتجاه بالجسم في نقطة 1	X ↓

الشكل الزوجي للفولتا:-

ويؤديه الراقص والراقصة معا فى شكل عكسى (وجها لوجه) مع الاستدارة نصف لفه لتبادل الأماكن *Soutenue* وتكون الاستدارة على القدمين فى الوضع السادس على الديمى بوانت *Demi pointe* كما هو مبين فى الصورة.

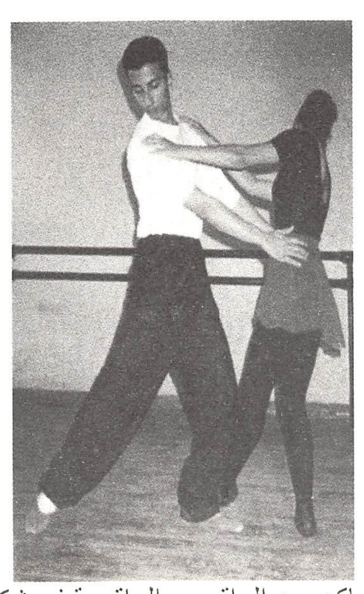
تكوين حركي للشكل الزوجي للفولتا و يؤدي علي ميزان موسيقي 3/4 و يؤديها الراقص و الراقصة معا، و يتكون من الخطوات الأساسية للفولتا في خط مستقيم مع الإستدارة نصف لفه معا

المازوره	وضع اليدين	الحركه	الإتجاه
الإستعداد	يرفع الراقص يده في وسط الراقصة و تضع الراقصة يديها علي كتفي الراقص	يقف الراقص و الراقصة وجهاً لوجه فيكون الراقص ظهره في النقطة 3 و الراقصة ظهرها لنقطة 7، و يبدأ بخطوات للخلف، بينما تبدأها الراقصة للأمام في نفس الإتجاه	X⟶ ⟵0
الأولي	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* المزدوجة، يبدأها الراقص للخلف بالقدم اليسري، و الراقصة بالقدم اليمني	X⟶ ⟵0
الثانية	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* المزدوجه، يؤديها الراقص بالقدم اليمني للأمام، و الراقصة بالقدم اليسري للخلف في إتجاه نقطة 7	X⟶ ⟵0
الثالثة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* المزدوجة، مع الدوران نصف لفه لتكون الراقصة بظهرها في إتجاه نقطة 2، بينما يكون الراقص بوجهه	0⟶ ⟵X

الرابعة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* المزدوجه، تؤديها الراقصة للخلف بالقدم اليسري، و الراقص للأمام بالقدم اليمني في إتجاه نقطة 7	0⟶⟵X
الخامسة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* المزدوجه، تؤديها الراقصة للخلف بالقد اليمني، و الراقص للأمام بالقدم اليسري في إتجاه نقطة 3	0⟶⟵X
السادسة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* للخلف بالقدم اليسري للراقصة، و للأمام بالقدم اليمني للراقص في إتجاه نقطه 7	0⟶⟵X
السابعة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* مع الدوران نصف لفه تؤديها الراقصة بالقدم اليمني، و الراقص بالقدم اليسري لتعود الراقصة كما في المازوره 1	X⟶⟵0
الثامنة	نفس الشكل السابق	خطوه *Valta* في إتجاه نقطه 3، تؤديها الراقصة للأمام بالقدم اليسري، و يؤديها الراقص للخلف بالقدم اليمني	X⟶⟵0
و يعاد التكوين مرة أخري من المازورة التاسعه إلي المازورة السادسة عشر			

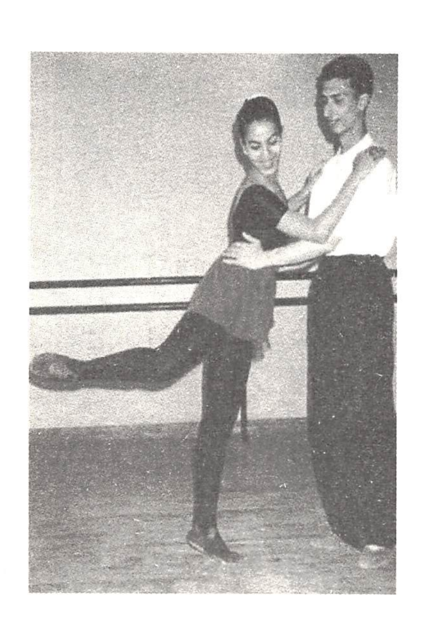
الشكل الثانى للفولتا:

تؤدى فى الميزان الموسيقى نفسه ¾ وإنْ كانت تأخذ شكلا مختلفاً يؤديها الراقص والراقصة واقفين وجها لوجه. وتأخذ شكل التورلان *tour lent* حيث يقوم الراقص بمساعدة الراقصة بأداء دورة كاملة حول نفسها على قدم واحدة فى شكل ديمى بوانت *demi pointe* والقدم الأخرى مرفوعة فى الخلف اتيتود 45° بالإضافة إلى الحركات المساعدة الأخرى مثل "خطوة الفولتا" فى الشكل الأول للأمام والخلف والدوران لفة أو نصف لفة تبعا لتكوين الرقصة.



وتؤدى بالتبادل فى الأماكن بين الراقص والراقصة فى شكل "كروازيه"، كما يبين فى الصورة. وتقوم الراقصة بالدوران حول نفسها تورلا *Tour Lent* بمساعدة الراقص على قدم واحدة فى *Demi plie* على *Demi point* وبالقدم الأخرى فى شكل اتيتود *Attitude* 45° مع انحناء الجسم للجنب فى شكل *Port de bars* بينما يقوم الراقص بأداء الدوران فى شكل خطوات الراقصة ومساعداً إيّاها بيديه الإثنتين، كما هو مبين فى الصورتين التاليتين.





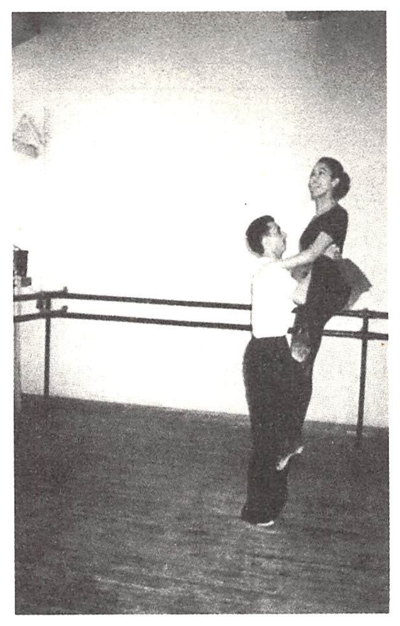
تكوين حركي للشكل الثاني للفولتا و يؤدي علي ميزان موسيقي 3/4، و يؤديه الراقصة و الراقص معاً، و يتكون من الخطوات الأساسية للفولتا مع أداء الحركة المميزة للشكل الثاني و هي "Tourlant"، و تؤديها الراقصة بمساعدة الراقص

المازوره	وضع اليدين	الحركه	الإتجاه
الإستعداد	يدي الراقصة علي كتفي الراقص، و يدي الراقص في وسط الراقصة	يقف الراقص و الراقصة وجهاً ، و قدم الراقص اليمني *Croisse* في الخلف، و قدم الراقصة اليسري *En Face* للخلف	O x ↙
الأولي	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة *Tandu* بالقدم اليسري في النقطة 2، مع *Port de Bras Demi Plie* ناحية اليمين، و يؤدي الراقص نفس الشكل للخلف بالقدم اليمني في النقطة 2	X O
الثانية	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة *Demi Plie* بالقدم اليسري للخلف في النقطة 6، و يؤدي الراقص نفس الشكل للأمام بالقدم اليمني في النقطة 6	X O

الثالثة	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة خطوه في النقطة 2 بالقدم اليمني، ثم *Atettude* بالقدم اليسري، إستعدادا لعمل *Tour Lant* بمساعدة الراقص	O X
الرابعة	نفس الشكل السابق	أداء لفه كامله *Tour Lant*، و العوده إلي نفس شكل المازورة 1	O X
الخامسة	نفس الشكل السابق	خطوه *Volta* المزدوجة، يؤديها الراقص للخلف بالقدم اليسري، و الراقصة للأمام بالقدم اليمني في إتجاه نقطة 2	O X
السادسة	نفس الشكل السابق	خطوه *Volta* المزدوجة بالقدم اليمني للخلف للراقص، و للأمام بالقدم اليسري للراقصة في إتجاه نقطة 2	X O
السابعة	نفس الشكل السابق	خطوه *Volta* نصف لفه للراقص بالقدم اليسري، و الراقصة بالقدم اليمني في، تجاه نقطة 2	X O
الثامنة	نفس الشكل السابق	خطوه *Volta* نصف لفه للراقص بالقدم اليمني، و الراقصة بالقدم اليسري في إتجاه نقطة 2، فتتم العوده إلي الشكل في المازورة 1	X O
و يعاد نفس التكوين من المازورة 9 : 12 مثل المازورة من 1 : 4 و من المازورة 13 : 16 مثل المازورة من 5 : 8			

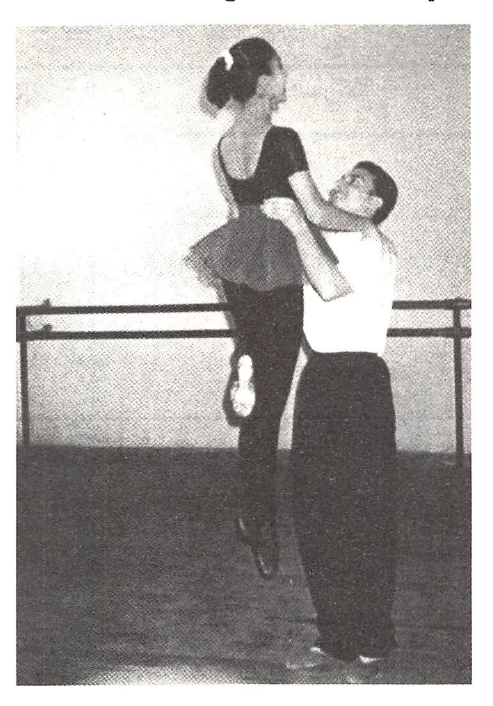
الشكل الثالث للفولتا:

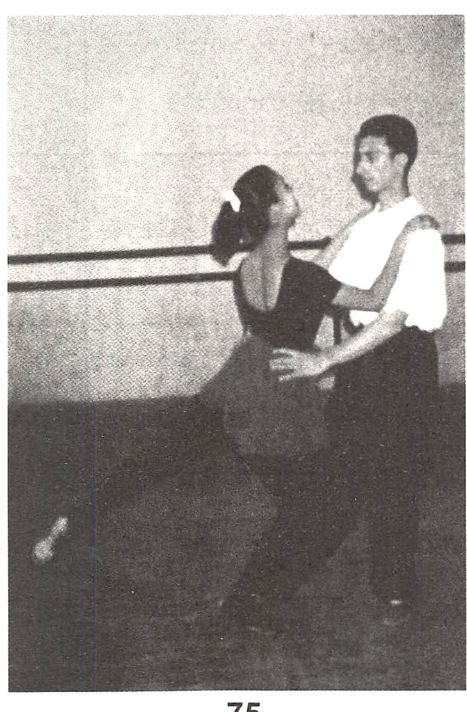
أخذ الشكل الثالث للفولتا شكلا احترافيا فى الرقص. وهو أكثر الأشكال صعوبة. ويعتمد إلى حدّ كبير على القوة العضلية للراقص وخفة الراقصة. يقوم الراقص بحملها بيديه الإثنتين مع الإستدارة نصف لفة بينما تقوم الراقصة بأداء حركة الفوتيه *Fouette* فى الهواء مستعينة بالارتكاز بيديها على كتفيّ الراقص وفى بعض الأحيان يكون ارتكاز الراقصة بيد واحدة للدلالة على التمكن فى الأداء وتؤدى على ميزان ¾ وتؤدى على القدمين كاملتين على الأرض فى شكل خطوة للأمام والارتقاء قليلا عن سطح الارض بالكعبين فى الوضع السادس مع رجوع الكتفين للخلف *Portde Bars* كما هو موضح فى الصورة التالية.



وفيه يقوم الراقص بحمل الراقصة من الوسط بيديه الإثنتين الاستدارة بها نصف لفه تقوم خلالها الراقصة بأداء حركة تشبه احد اشكال الفويتين *Fouette* فى الهواء بالقدم اليسرى والنزول على القدم اليمنى فى *Demi plie* والقدم اليسرى ممتدة فى الخلف ° 45 مع أداء بوردى براه للخلف. ويقوم الراقص بالإستدارة بالراقصة بالاستدارة نصف لفه حول نفسه فى خطوات والنزول بها فى شكل عكسى كما هو موضح فى الصور التى تبين مراحل أداء الحركة.

ولم يستمر هذا الشكل طويلا في رقصات البلاط الملكى لصعوبته وإنما ظهر فيما بعد ضمن الرقصات الشعبية التي انتقلت إلى المسرح بعد تهذيبها وتقنين مفرداتها الحركية.





تكوين حركي للشكل الثالث للفولتا، ويؤدي علي ميزان موسيقي 3/4، و يؤديه الراقص و الراقصة معاً، و يتميز هذا الشكل بالصعوبة نوعاً ما عن الشكلين السابقين، حيث تبدأ في الظهور الحركات السريعة مع القفز و الدوران للراقص و هو يحمل الراقصة بيديه الأثنين، و غالبا ما يؤدي في شكل دوائر

المازوره	وضع اليدين	الحركه	الإتجاه
الإستعداد	يدي الراقص في وسط الراقصة، و اليد اليمني للراقصة علي الكتف اليسري للراقص	يؤدي الراقص و الراقصة و هما وجهاً لوجه في نقطة 2، و يبدأ الراقص الحركة للخلف و الراقصة للأمام	X O ↙
الأولي	نفس الشكل السابق	أداء الجزء الأول من الشكل الثالث للـ *Volta*، مع الدوران بالراقصة في الهواء نصف لفه، و النزول للراقصة بالقدم اليسري في الخلف و مرفوعة 45°	O X ↙
الثانية	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه النقطة 2، فتؤديها الراقصة بالقدم اليسري، و الراقص بالقدم اليمني للأمام في إتجاه نقطة 2	X O ↙
الثالثة	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta* مرة أخري في إتجاه نقطة 2	X O ↙
الرابعة	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة 2، مع الدوران نصف لفه ليعود الراقص و الراقصة لوضع الإستعداد لإعادة التكوين مرة أخري	X O ↙
إعادة التكوين من المازورة 1 : 4 علي التتابع في المازورة 5 : 8			

تكوين حركي راقص للشكل الأول و الثاني للفولتا Volta، بالإضافة إلي تحية القرن السادس عشر و بعض حركاتٍ الربط المساعدة، و تؤدي في الميزان الموسيقي 3/4

المازورة	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الإستعداد	يد الراقص اليمني بجانبه، و اليسري مضمومه إلي الوسط و يدين الراقصة ممسكة بالرداء	يقف الراقص في النقطة 2 *Coroisse* إلي يسار الراقصة في إتجاه نقطة 8، و الراقصة تقف *Coroisse* إلي يمين الراقص في إتجاه نقطة 2	O X
الأولي	نفس الشكل السابق	يؤدي كل من الراقص و الراقصة حركة الـ *Volta* للأمام في إتجاه نقطة 2 و الراقصة في إتجاه نقطة 8	O X
الثانية	نفس الشكل السابق	يؤدي كل من الراقص و الراقصة حركة الـ *Volta* للأمام في إتجاه نقطة 2 و الراقصة في إتجاه نقطة 8	O X
الثالثة	نفس الشكل السابق	يؤدي كل من الراقص و الراقصة حركة الـ *Volta* للأمام في إتجاه نقطة 2 و الراقصة في إتجاه نقطة 8	O X
الرابعة	نفس الشكل السابق	خطوه *Volta* للأمام للراقص و الراقصة حتي يصلا إلي منتصف الصالة، و يكونا حينها وجهاً لوجه	O X
من الخامسة إلي الثامنة	يرفع الراقص يده اليمني لأداء التحية، و تكون يدي الراقصة ممسكة بالرداء	يبدأ كل من الراقص أداء تحية القرن السادس عشر، و في نهاية التحية يرفع الراقص يديه في وسط الراقصة، وتضع الراقصة يديها علي كتفي الراقص، و يتبادلا الأماكن	←X O→

التاسعة	نفس الشكل السابق	يؤدي كل من الراقص و الراقصة الشكل الثاني من الـ *Volta*، و يكون الراقص في إتجاه عكس الراقصة، و تكون الراقصة *Coroisse* بالقدم اليسري إلي الأمام، و الراقص *Coroisse* بالقدم اليمني إلي الخلف	X O ↙
العاشرة	نفس الشكل السابق	يؤدي كل من الراقص و الراقصة الشكل الثاني من الـ *Volta*، و لكن مع تبادل الأشكالفي المازورة السابقة، بحيث تكون الراقصة للخلف *Efface*، و الراقص *Coroisse* للأمام	O X
الحادية عشر و الثانية عشر	نفس الشكل السابق	أداء الـ *Tour Lant* كلفه كاملة للراقصة علي *Demi Point*، و تكون القدم اليسري *Atetude* بزاوية 45°	O X
الثالثة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الثاني للـ *Volta*، و تبدأ الراقصة *Coroisse* بالقدم اليسري للأمام، أما الراقص فيكون *Coroisse* بالقدم اليمني إلي الخلف	X O
الرابعة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الثاني للـ *Volta*، بتبادل الشكل في المازورة السابقة، فتؤدي الراقصة الحركة بالقدم اليسري للخلف، أما الراقص فيؤدي الحركة بالقدم اليمني للأمام	X O
الخامسة عشر و السادسة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الـ *Tour Lant* كلفه كاملة للراقصة علي *Demi Point*، و تكون القدم اليسري *Atetude* بزاوية 45°	X O
السابعة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، في إتجاه نقطه 2	o x ↙

الثامنة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta* مع الدوران نصف لفه، و التبادل في إتجاه نقطه 2	o^x ↙
التاسعة عشر	نفس الشكل السابق	أداء خطوه من الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطه 3	←o x
العشرين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta* مع الدوران نصف لفه، و التبادل في إتجاه نقطة 3	←x O
الحادي والعشرون	نفس الشكل السابق	أداء خطوه من الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة 4	↖ X_O
الثانية والعشرون	نفس الشكل السابق	أداء خطوه من الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه النقطة 5، مع الدوران نصف لفه	↑ X_O
الثالثة والعشرون	يكون شكل اليدين مثل مازورة الإستعداد	أداء خطوه من الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة6، مع الإستدارة ليكون الراقص بجانب الراقصة في إتجاه نقطة 1	↗ O^X
الرابعة والعشرون	الراقصة ممسكة بالرداء، و يرفع الراقص يده اليسري للوضع الثاني	أداء الشكل البسيط للتحية و الراقص و الراقصة وجهاً لوجه، تؤديها الراقصة بالقدم اليمني، أما الراقص فيؤديها بالقدم اليسري	O x ↓ ↓

تكوين حركي لرقصة الفولتا Volta يشتمل علي أشكال الفولتا المختلفة، بالإضافة إلي بعض الخطوات الإضافية من عناصر الرقص في القرن السادس عشر

المازورة	وضع اليدين	الحركة	الإتجاه
الاستعداد	الراقصة ممسكة بالرداء من الأمام، و الراقص يده اليسري في الوسط و يده اليمني بجانبه	يقف الراقص و الراقصة جنباً إلي جنب مع الإستدارة وجهاً لوجه أستعداداً لأداء التحية في نقطة 1	O X ↓
الأولي	يد الراقصة نفس الشكل السابق، و يد الراقص ترفع من الوضع الأول إلي الثاني	يؤدي الراقص التحية البسيطة للراقصة	O/X ↙
الثانية	نفس الشكل السابق	تؤدي الراقصة التحية للراقص	O/X ↙
الثالثة	نفس الشكل السابق	يقدم الراقص يده اليمني للراقصة في شكل الوضع الثاني	O/X ↙
الرابعة	نفس الشكل السابق	ترفع الراقصة يدها اليسري علي يد الراقص أستعداداً *Preperation* لأداء الخطوات	O/X ↙
الخامسة	نفس الشكل السابق	يؤدي الراقص و الراقصة معاً خطوه بطيئة للأمام في إتجاه نقطة 2 في بداية المازورة مع الثبات	O/X ↙

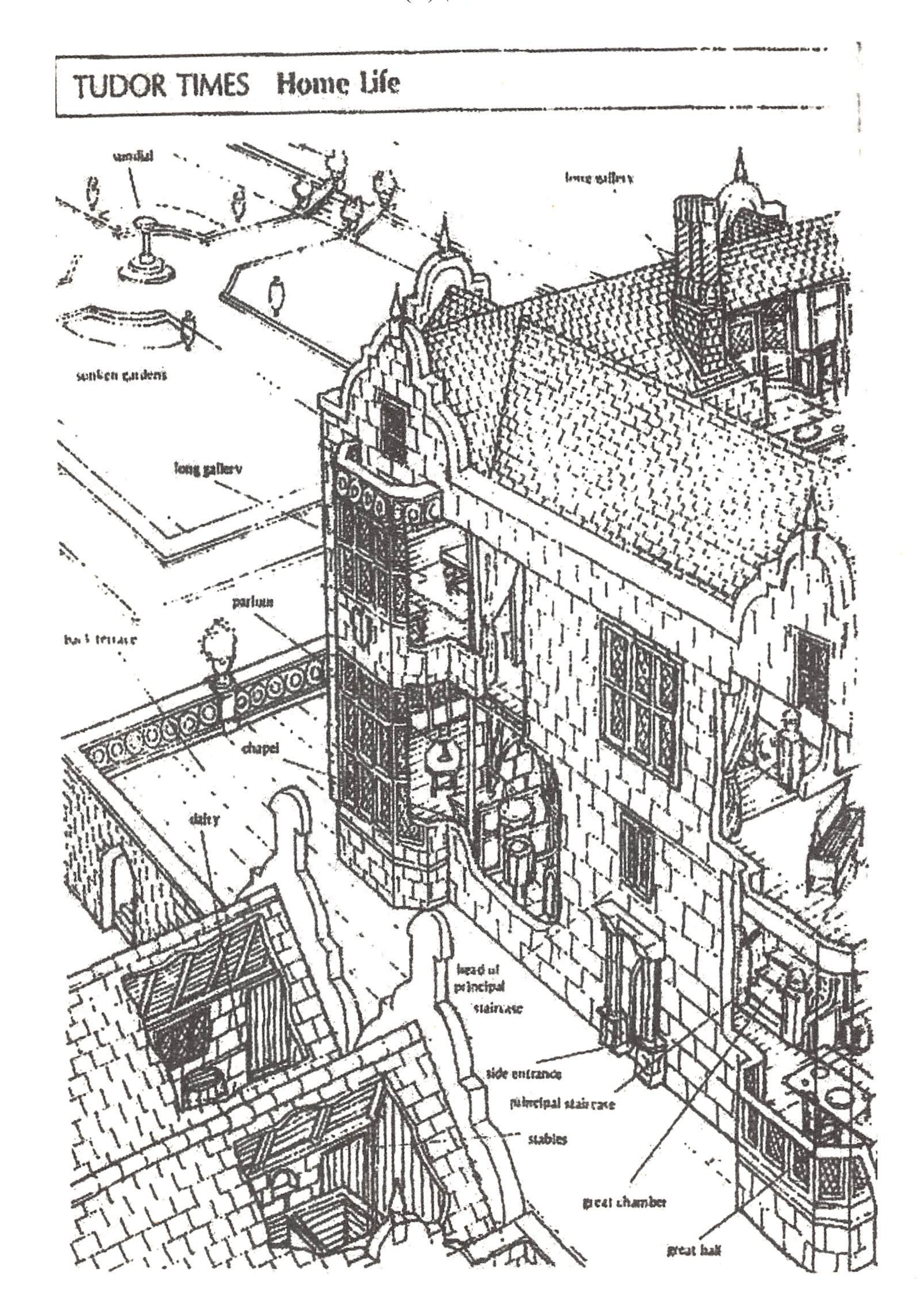
السادسة	نفس الشكل السابق	خطوه بطيئة للأمام معاً في إتجاه نقطة 2	O X
السابعة	نفس الشكل السابق	خطوه بطيئة للراقص و الراقصة للأمام في إتجاه نقطة 2	O X
الثامنة	نفس الشكل السابق	يضم كل من الراقص و الراقصة القدمين، مع الثبات في الوضع السادس	O X
من التاسعة إلي الثانية عشر	*Preperation* يرفع الراقص يديه في وسط الراقصة، و تضع الراقصة يديها علي كتفي الراقص	بدء أداء التحية المركبة للراقص و الراقصة معاً، مع الدوران نصف لفه ليقفا وجها لوجه أستعداداً لأداء خطوات الـ *Volta* في الشكل الأول، تبدنها الراقصة بالقدم اليمني للأمام، و الراقص بالقدم اليسري للخلف، و الأثنان في إتجاه نقطة 2	X O
الثالثة عشر	نفس الشكل السابق	خطوه الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة 2	O X
الرابعة عشر	نفس الشكل السابق	خطوه الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة 2	X O

الخامسة عشر	نفس الشكل السابق	خطوه الشكل الأول للـ *Volta* مع الدوران نصف لفه	
السادسة عشر	نفس الشكل السابق	خطوه الشكل الأول للـ *Volta* في إتجاه نقطة 2 مع الدوران نصف لفه	
الثامنة عشر	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الثاني للـ *Volta* للراقص و الراقصة معاً في إتجاه عكسي، حيث تبدأ الراقصة *Croisae* للأمامبالقدم اليسري، و الراقص *Efface* للخلف بالقدم اليمني	
التاسعة عشر	نفس الشكل السابق	تبادل الأشكال بين الراقص و الراقصة	
العشرين و الواحدة و العشرين	نفس الشكل السابق	أداء حركة *Tour Lant* حيث تكون قدم الراقصة اليمني *Atetud* 45°، ليعودا إلي نقطة 2 بمجرد أداء لفه كاملة حول نفسيهما	
من الثانية و العشرين إلي الخامسة و العشرين	نفس الشكل السابق	تكرار نفس الحركات السابقة من الشكل الثاني للـ *Volta* من المازورة الثانية و العشرين إلي الخامسة و العشرين	

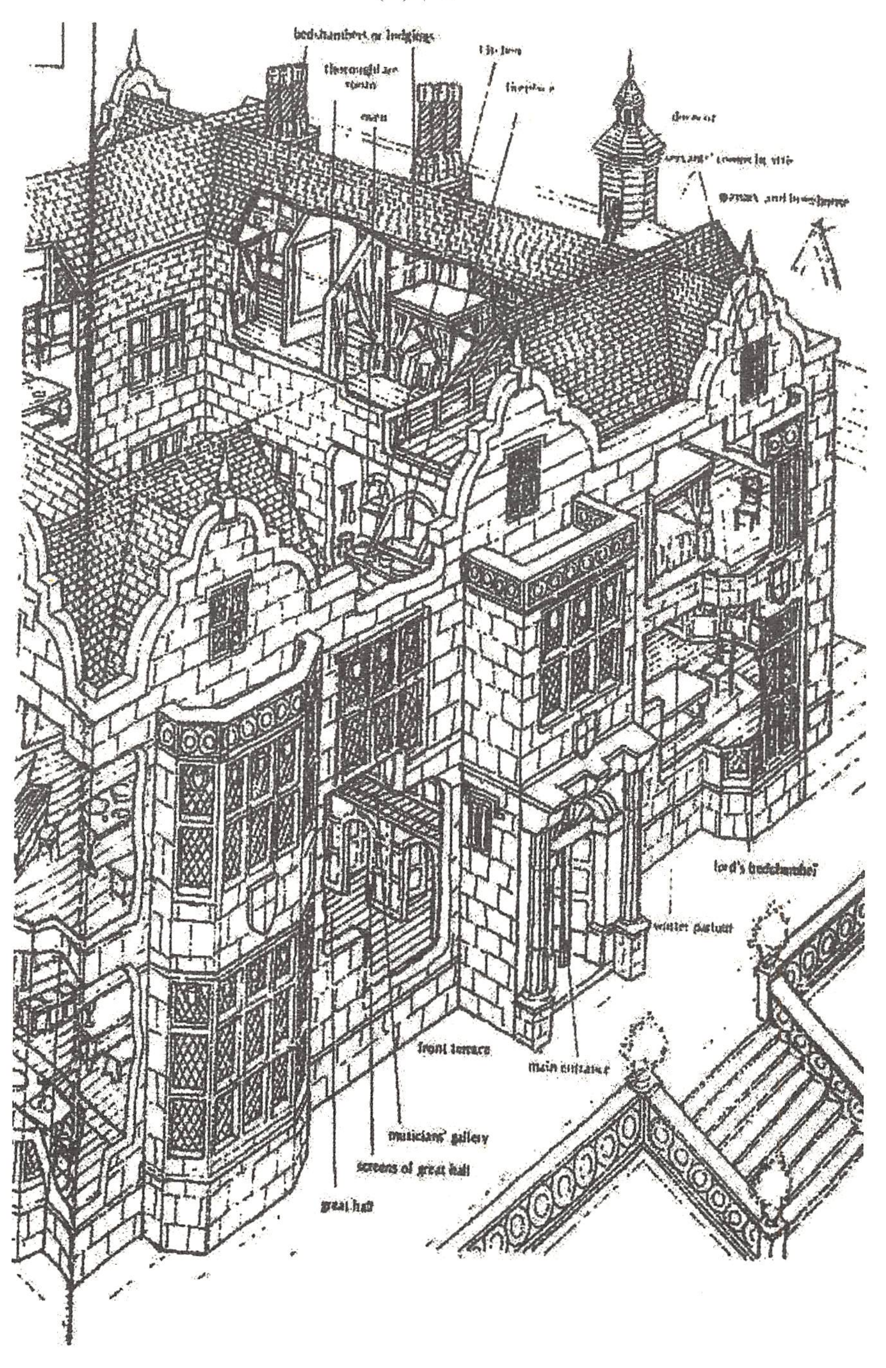
السادسة و العشرين	نفس الشكل السابق	بدء الشكل الثالث للـ *Volta* في إتجاه نقطة 2، ليأخذ إتجاه دائري	↙ X O
السابعة و العشرين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، حيث تكون الراقصة للخلف و الراقص للأمام في إتجاه نقطة 3	← OX
الثامنة و العشرين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، مع الدوران في إتجاه نقطة 4	↖ O X
التاسعة و العشرين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الثالث للـ *Volta* في إتجاه نقطة 8	O X ↘
الثلاثين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، في 'تجاه نقطة 8	O X ↘
الواحدة و الثلاثين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، مع الدوران في إتجاه نقطة 4	↖ O X
الثانية و الثلاثين	نفس الشكل السابق	أداء الشكل الأول للـ *Volta*، في 'تجاه نقطة 8	O X ↘

ملحق الصور و الأشكال التوضيحية

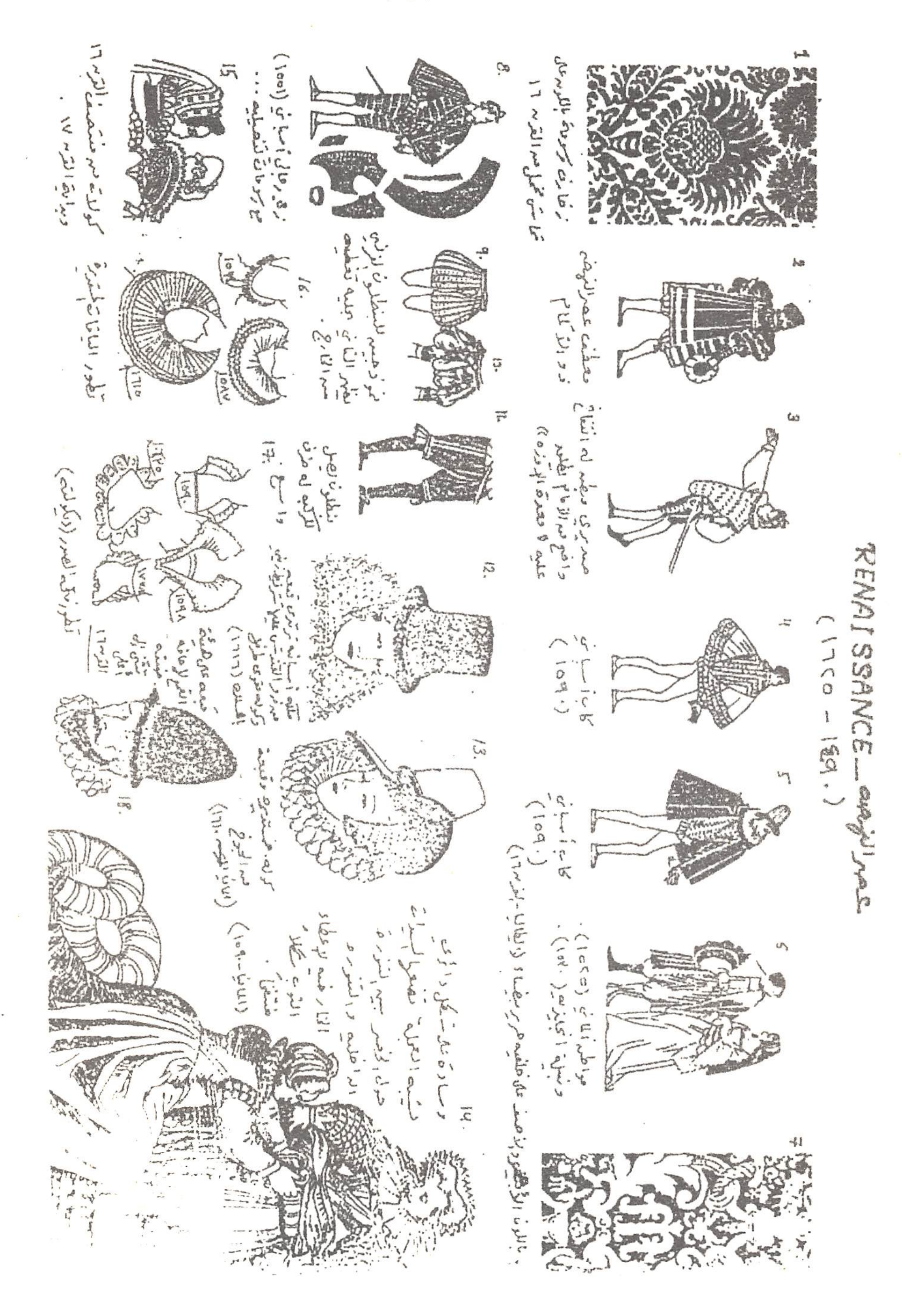
شكل رقم (1)


TUDOR TIMES Home Life
sundial
sunken gardens
long gallery
chapel
head of principal staircase
side entrance
principal staircase
stables
great chamber
great hall

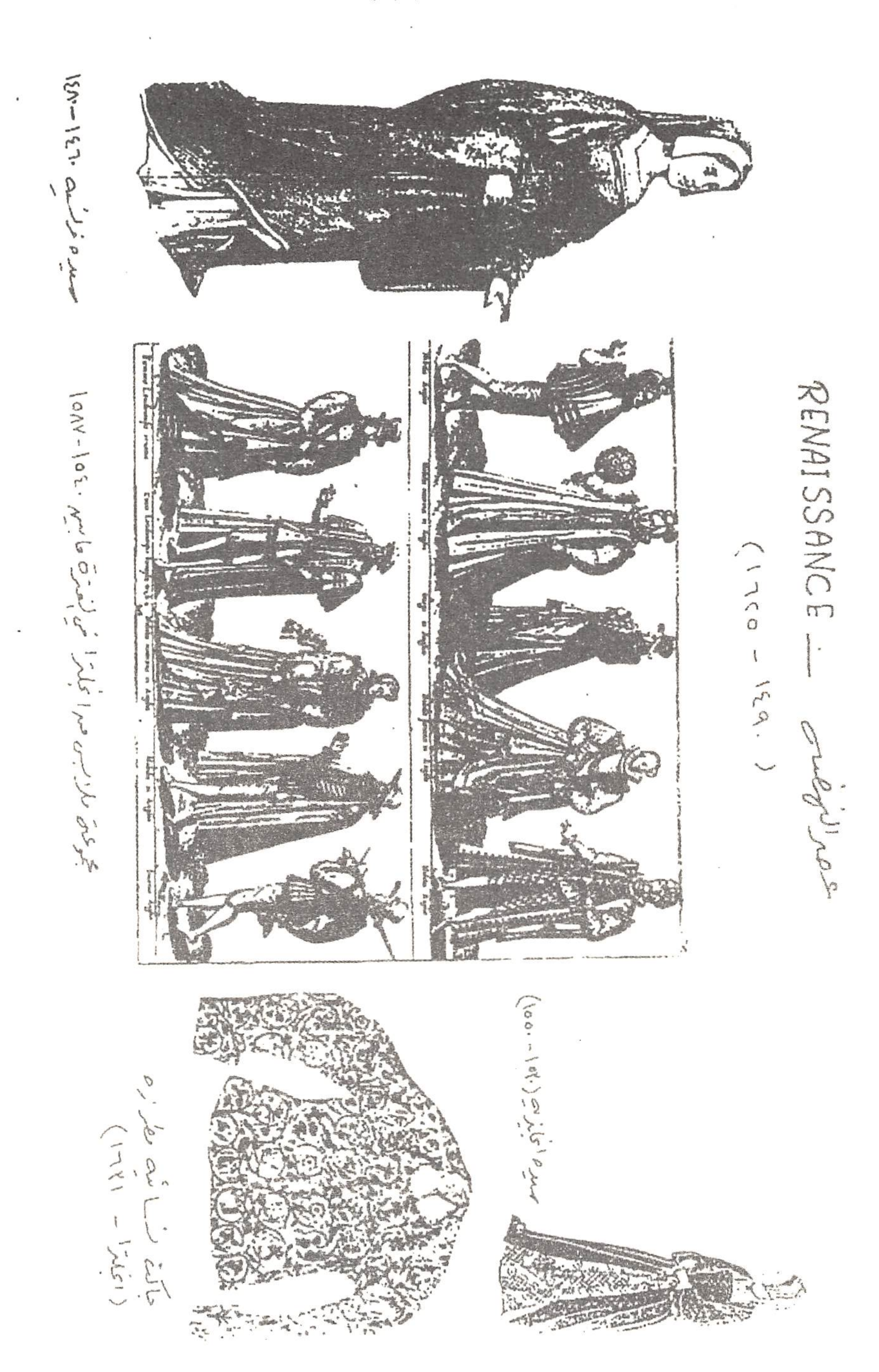
شكل رقم (2)


bedchambers or lodgings
lord's bedchamber
winter parlour
front terrace
main entrance
musicians' gallery
screens of great hall
great hall

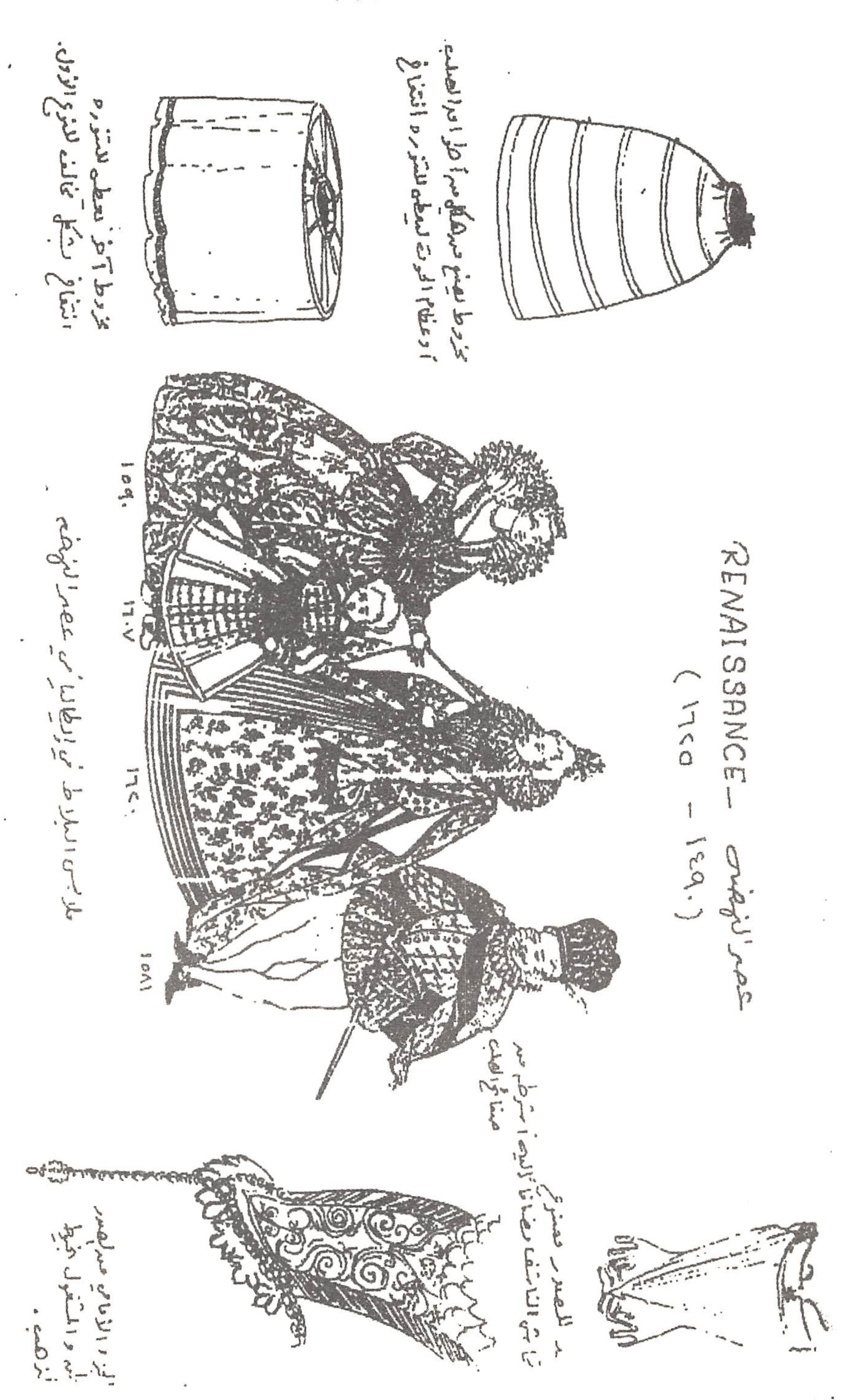
شكل رقم (3)



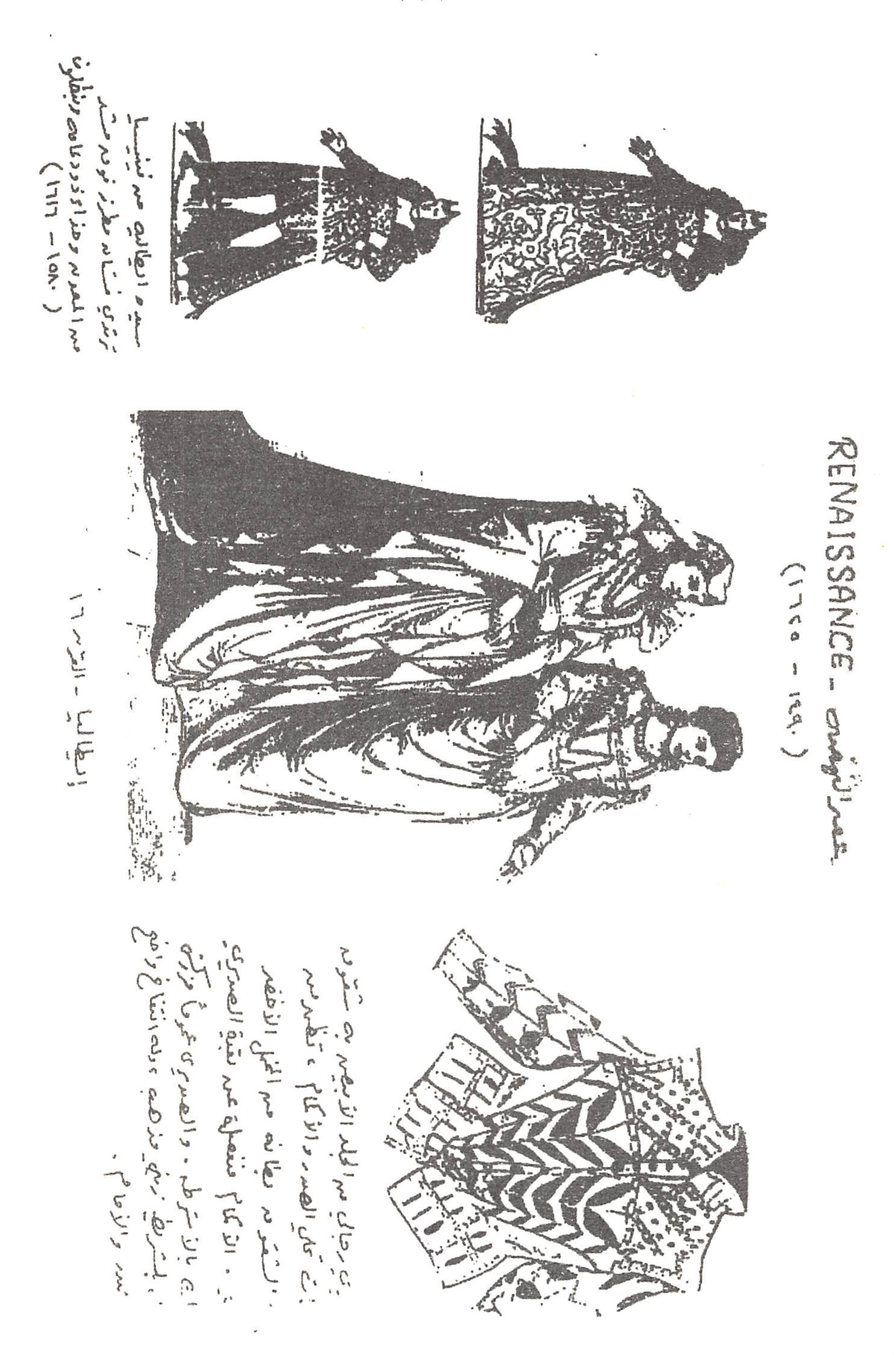
شكل رقم (4)



شكل رقم (5)



شكل رقم (6)



شكل رقم (7)



شكل رقم (8)



449 Spanish Dress 1590-1620. (Background: Plaza Mayor, Madrid)

RENAISSANCE



BAROQIE

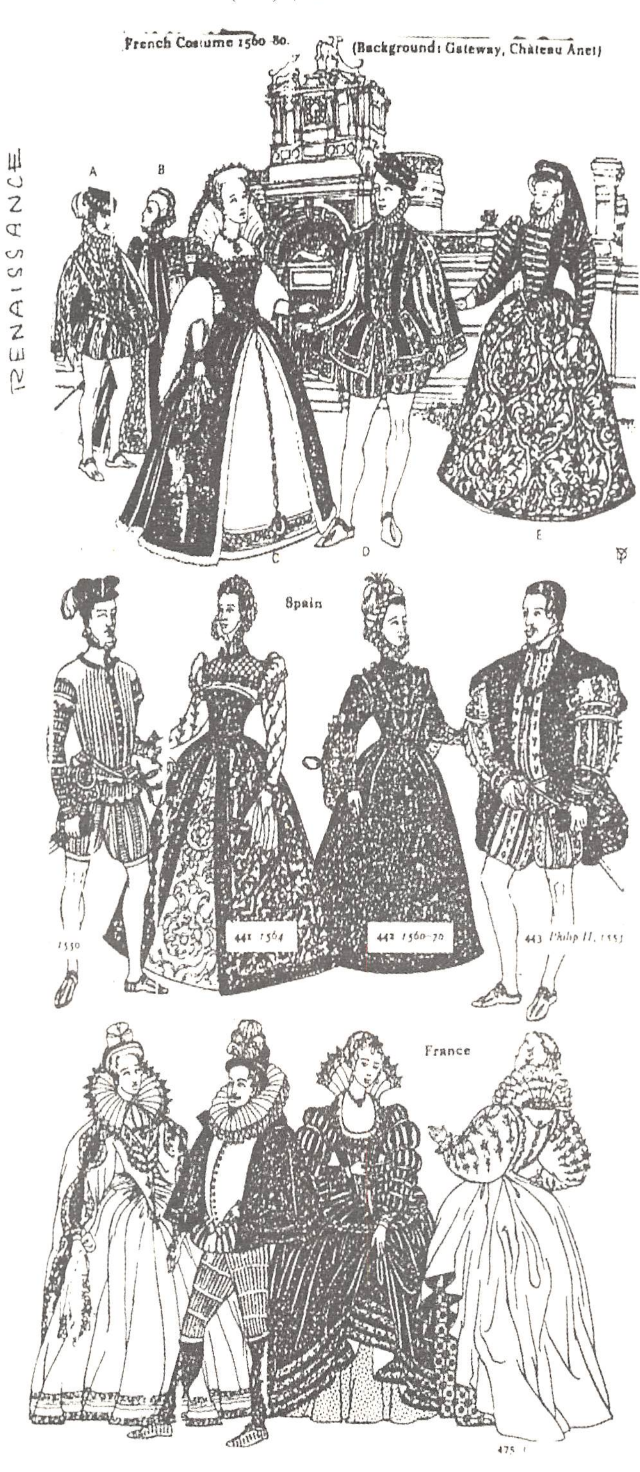
شكل رقم (9)


2
RENAISSANCE
Spain
444 c.1560-5
445 Sebastian of Portugal, 1570-3
446 Infante Don Carlos, 1559
447 1565-70
France
467 c.1545-50
468 1545
470 1555
Italy
488
489
486
487

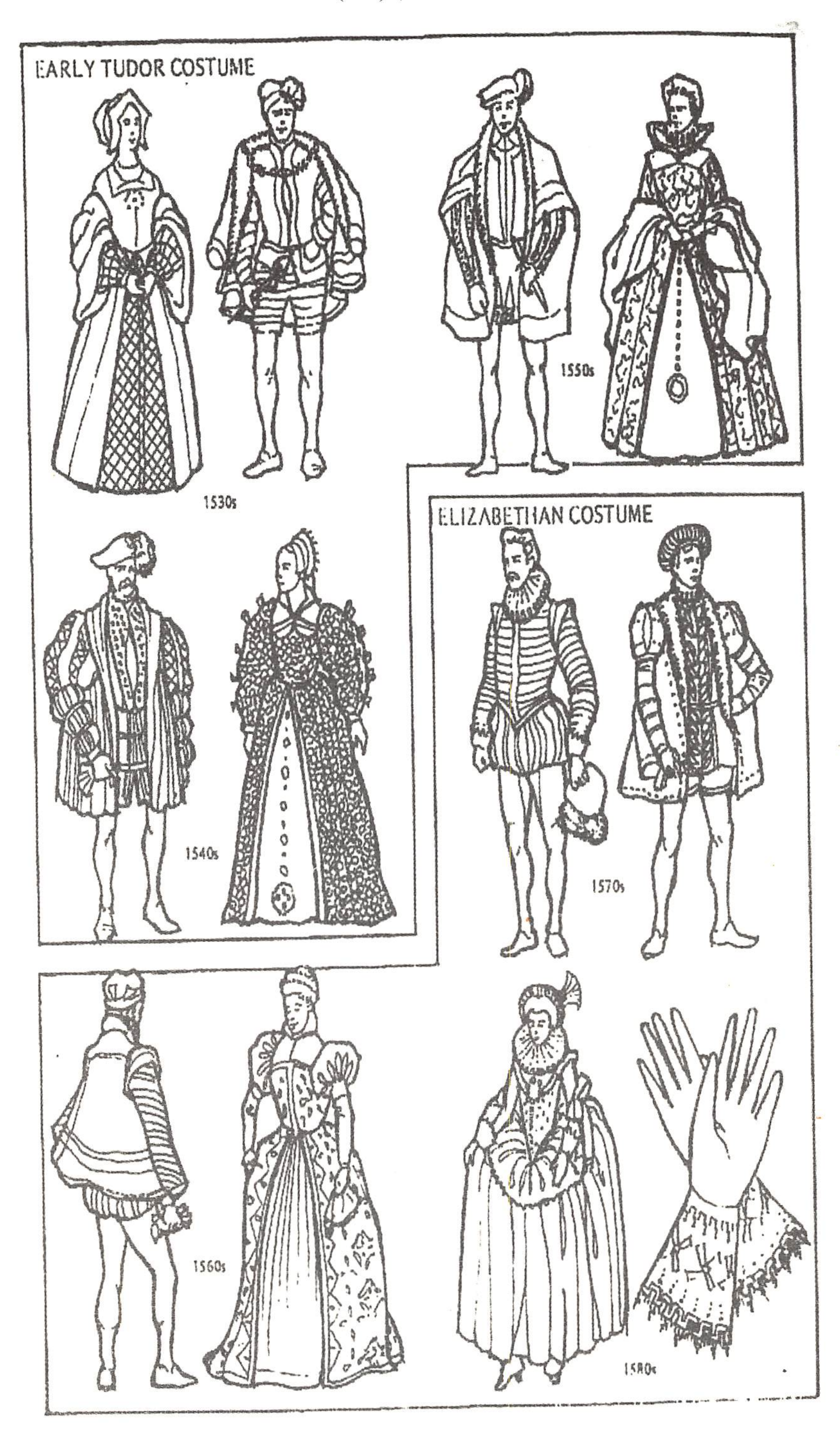
شكل رقم (10)



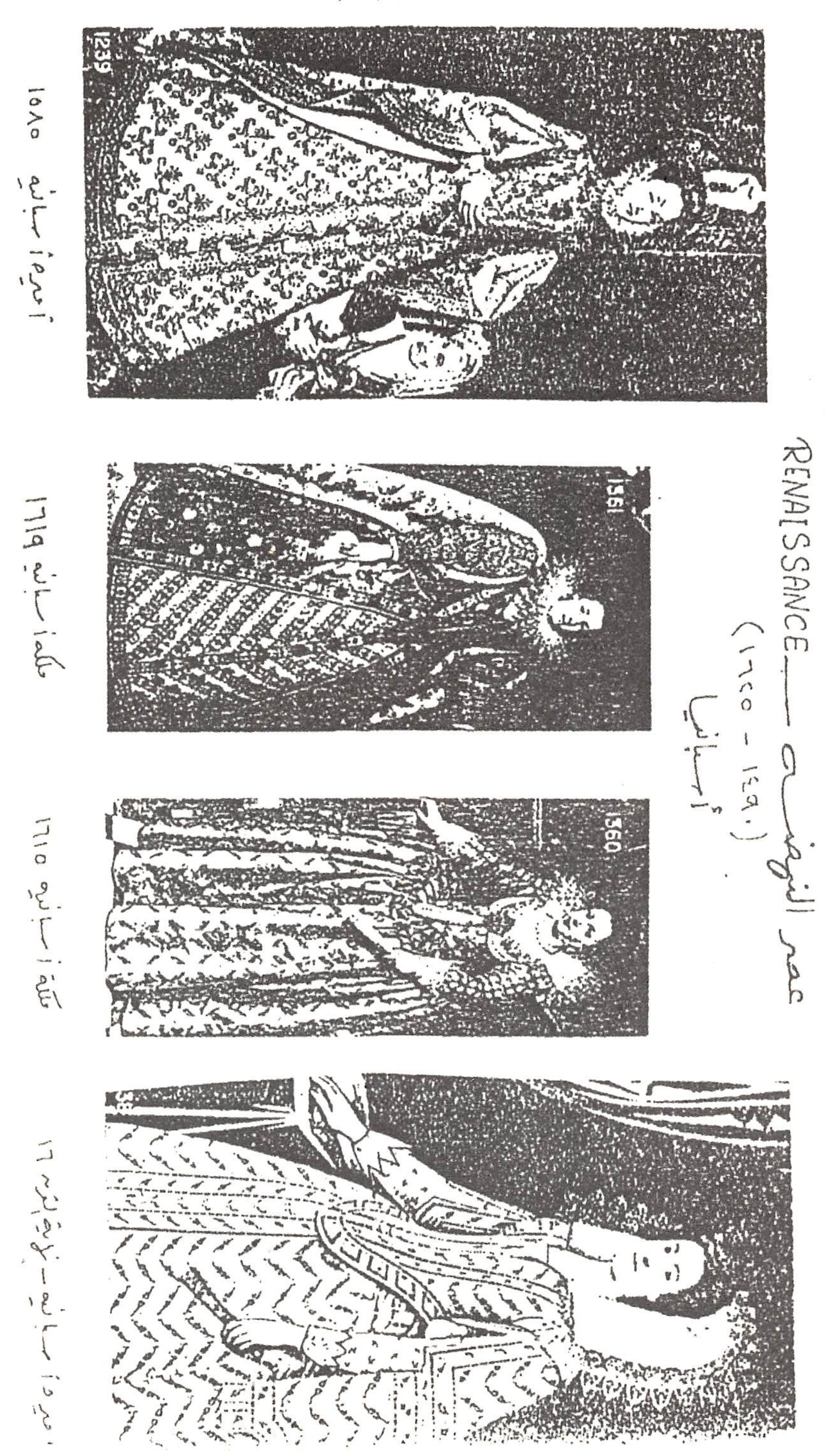
شكل رقم (11)


French Costume 1560-80.
(Background: Gateway, Chateau Anet)
RENAISSANCE
A
B
C
D
E
Spain
1550
441 1564
442 1560-70
443 Philip II, 1551
France

شكل رقم (12)

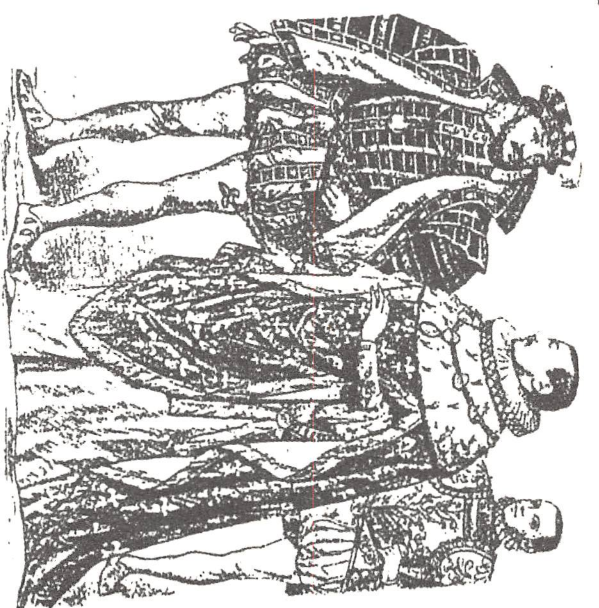

EARLY TUDOR COSTUME
1530s
1550s
1540s
ELIZABETHAN COSTUME
1570s
1560s
1580s

شكل رقم (13)



شكل رقم (14)

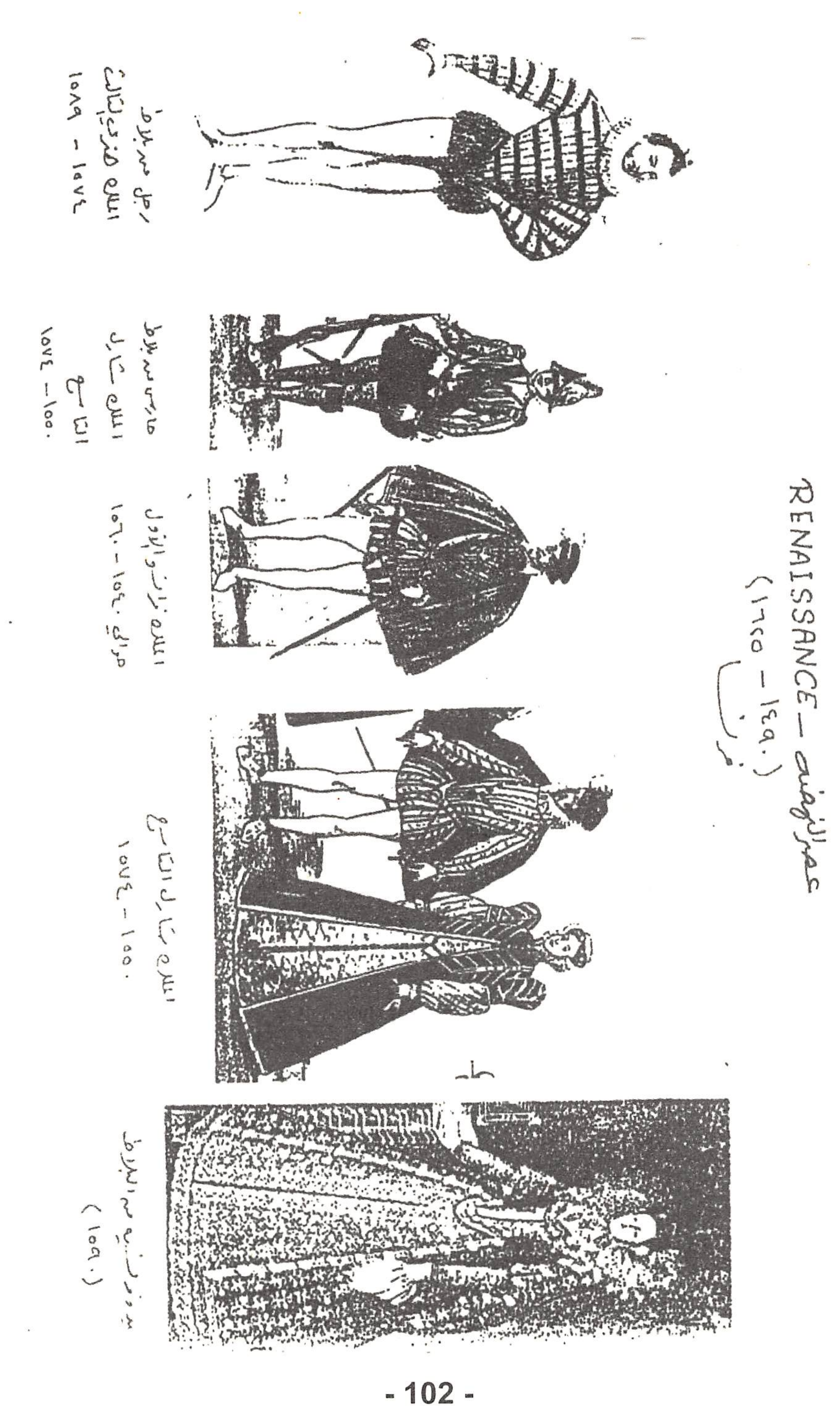




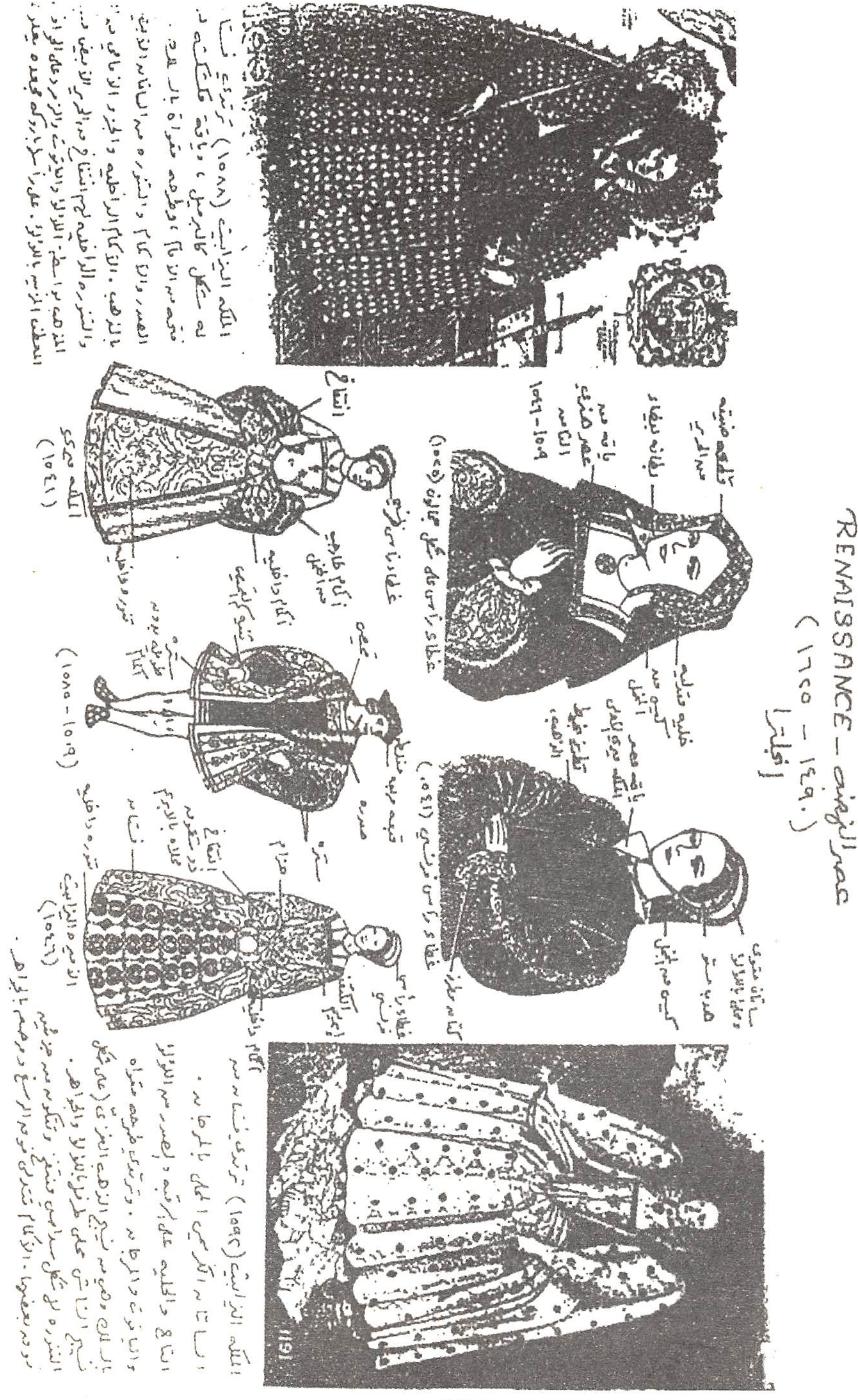
شكل رقم (15)



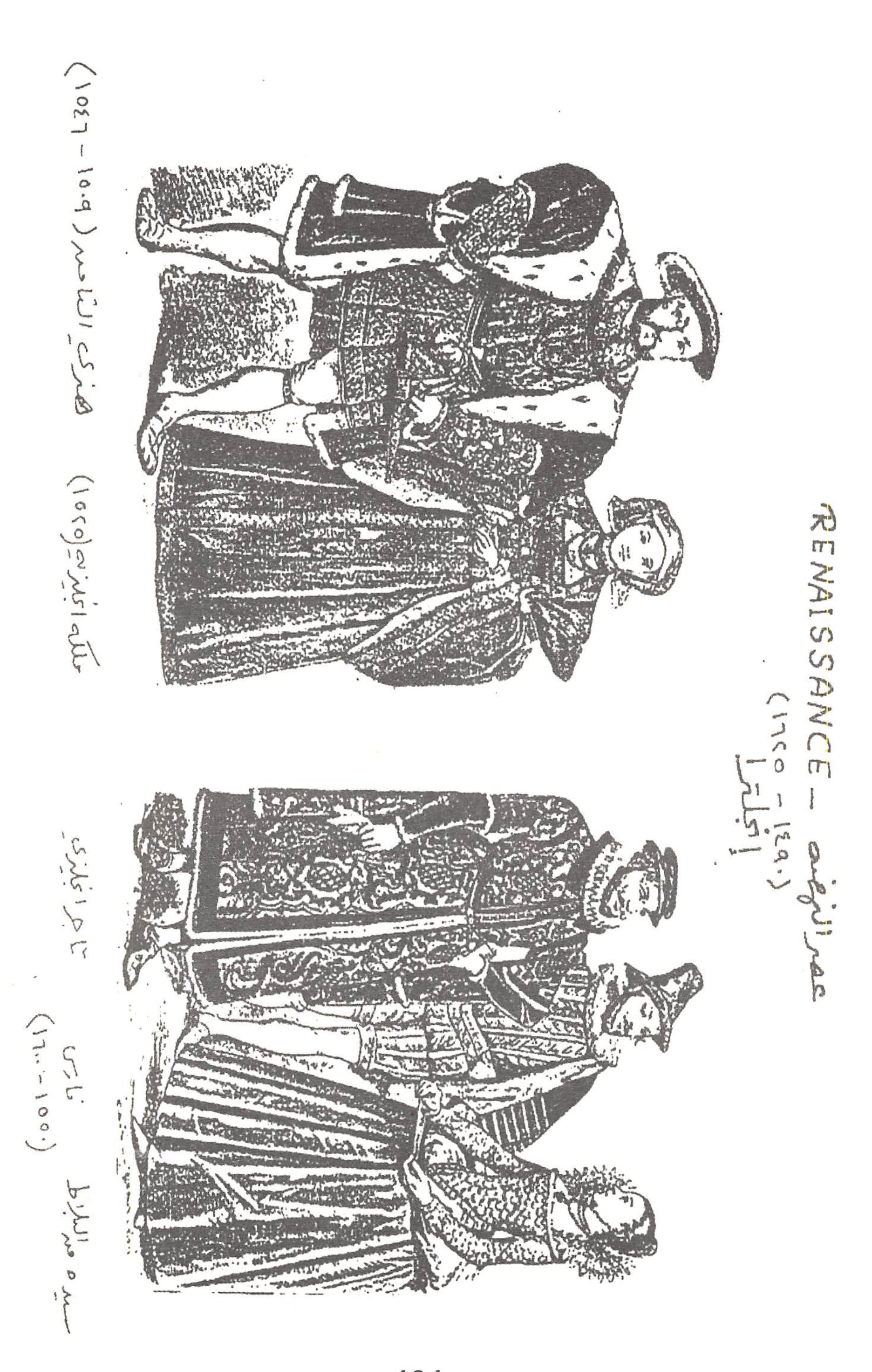
شكل رقم (16)



شكل رقم (17)



شكل رقم (18)



شكل رقم (19)



فن الرقص في العصر الكلاسيكي

يشتمل الرقص علي أفرع مختلفة، منها الرقص الكلاسيكي و الرقص الشعبي المسرحي والرقص التاريخي و الرقص الحديث. و تتركز أهمية الرقص التاريخي في أنه ينقل للمتلقي الطابع المميز للعصر الذي نشأ فيه، كما يطلعنا التطور الذي حدث لبعض الرقصات علي المتغيرات المجتمعية و الثقافية التي أثرت و تأثرت بهذا التطور. فعند مشاهدتنا لأي من تلك الرقصات التاريخية سواء كان ذلك من خلال عرض باليه كلاسيكي أو عرض مسرحي راقص أو إحدى الأوبرات أو عرض من عروض الرقص الحديث، يمكنا التعرف علي تلك الرسالة الزمانية أو الرمزية التي يريد العرض توصيلها لنا.

كما أنه من خلال عرضنا لفصول الكتاب، سيتضح لنا مدي التداخل بين تلك الرقصات التاريخية من جانب والحياة الاجتماعية و الثقافة السائدة في ذلك العصر من جانب أخر، ومنها الفنون التشكيلية و الأدب و المسرح، كما أن للطابع الاجتماعي و السياسي أثر في الرقص التاريخي، و هناك أيضاً ذلك التأثير الذي سوف نلحظه في تأثير الفن التشكيلي علي الأزياء التي قامت بنوع من التأثير علي طابع تلك الرقصات التاريخية، مما تشكل معه تميز و اختلاف شكل الرقص من دوله إلي أخري، و من فتره إلي أخري في نفس العصر نتيجة التغيرات السياسية و الثقافية و الاجتماعية.

و السؤال الذي نستهدف الوصول إلي إجابة عنه هو هل هناك عملية من التأثير المتبادل بين الرقص التاريخي و تلك المتغيرات التي ذكرنها أم لا؟

الباب الأول

الرقص في القرن السابع عشر

الفصــل الأول

المتغيرات الثقافية و الاجتماعية التي أثرت في فنون القرن السابع عشر

عُرف الأسلوب الفني المتبع في شتى فروع الفنون في الفترة الواقعة من نهاية القرن السادس عشر الميلادي وحتى منتصف القرن السابع عشر الميلادي باسم "فن الباروك Baroque Art". ويُعتبر "فن الباروك" الامتداد المتطور لفنون عصر النهضة، وأصل الكلمة مشتق من كلمة "باروكو" البرتغالية، ومعناها اللؤلؤة الخام غير منتظم الأسطح، وهو ما يشير إلى ما ينطوي عليه طراز الباروك إلى حد ما من عدم انتظام في الشكل، وينطبق مصطلح باروك على كل من فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقي.

و ارتبط هذا الفن ارتباطاً وثيقاً بالظروف الاجتماعية والسياسية، حيث أتسمت الحياة بصفة عامة في أوروبا بكثرة الاضطرابات و النزاعات السياسية. و كانت الأعمال الفنية وخاصة ما يتعلق منها بالمسرح، تدعو إلى خدمة الأهداف الدنيوية للملوك والأمراء. و بنهاية تلك الحروب طويلة الأمد بين بعض الدول الأوربية مثل فرنسا و أسبانيا بتوطيد السيطرة الفرنسية علي سياسة أوروبا الغربية بشكل عام، ظهرت العديد من الآراء الفلسفية الجديدة التي كان لها تأثيراً واضحاً علي الحياة الاجتماعية و الثقافية فيما بعد.

و بدأ في أوروبا في تلك الفترة رواج فكرة الإصلاح الديني، حيث لم يكن الهدف من تلك الصراعات مجرد الحصول على مكاسب سياسية وحسب، ولكن فرض ونشر مبادئ وأفكار فلسفية ظهرت في تلك الفترة، وأخذت في الانتقال من بلد إلى آخر حيث اختلط الفكر السياسي بالفكر الديني والفلسفي. و انتهت الحرب بين فرنسا وأسبانيا بشكل دبلوماسي على يد الكاردينال "ريتشيللو" الذي كان أول ممثل لذلك الفكرة السياسة المنادي بسيادة الدول والسلطات المطلقة للملك، و كانت من آراءه السياسية أن الملك خادم الدولة، كما اعتبار الملك أكثر من مجرد رمز و دافع بضراوة عن التاج مما اقلق رجال الدين.

أما علي الصعيد العلمي و الثقافي فقد قام العالِم الإيطالي "جاليليو" ثم العالِم الفرنسي "رُنيه ديكارت" بتأسيس قواعد الطبيعة الحديثة، أو ما سُمي باسم تكوين المرحلة الثالثة من

تاريخ العداء للأيقونة الغربية. بغية تصويب أخطاء "أرسطو" لكن ليس بمعنى تخطئة الرؤية الفلسفية عن "أرسطو" والقديس "توما الأكويني"، حيث استقرت قناعاتهم علي أن العقل هو الوسيلة الوحيدة للعبور أو لتقنين العبور إلى الحقيقة. فمع بدايات القرن السابع عشر الميلادي ظهرت أصوات تنادي بفتح باب التخيل أكثر من أي وقت مضى, وعدم التشبث بمنهج وحيد. و جاء هذا المنهج الجديد منادياً بمنهج "في سبيل اكتشاف الجقيقة في العلوم" وهو العنوان الكامل لـ "خطاب في المنهج" لرُنيه ديكارت (1637)، الذي يتضح منه مدي الغزو لمجال البحث المعرفي حول الحقيقة.

و كان هناك ثلاثة جوانب أساسية قام عليها نظام القيم في الكلاسيكية الفرنسية، و أنتشر في جميع بلدان أوروبا الغربية نتيجة السيادة الفرنسية،و تلك الجوانب هي:

مفهوم "النظام المتجانس" في الشؤون السياسية والثقافية, ذلك النظام المتأتّيَ طوعا أو كرها من التزام الأفراد بالمبادئ المفروضة من الأعلى، ولنقل من الأكاديمية الفرنسية والسلطة الملكية، فكل تأكيد على الفردية هنا يُعد أمرا فوضويا وضارا. استمر مفهوم "النظام المتجانس" حيث أن الصراعات الداخلية لم تمس بناء الدولة المقبول عموماً، و لم يواجه أي تحد عنيف وعدائي حاسم من شأنه تغيير بناء الدولة الداخلي حتى مجيء الاشتراكية.

والمفهوم الثاني للتراث الكلاسيكي هو الالتزام الثابت بالعقل والمنطق، لكونهما الدليلين الإسميين لفهم ماهية الكون، وبواعث الفعل الإنساني. إذن أصبحت القضية إنسانية بعد أن كانت روحانية.

أمّا المفهوم الثالث للتراث الكلاسيكي الفرنسي، فهو رؤية الإنسان بمنظور عالمي وليس فرديا، أو بمنظور زمان ومكان معينين. وتُعد هذه "الرؤية العالمية" منسجمة مع المشاعر الموالية لفرنسا، بسبب الخلط بين الإنسان العالمي والإنسان الفرنسي, وهذا ما أدّى إلى جعل الفرنسيين ينظرون إلى تراثهم كثروة وطنية خاصة، وإلى ربطهم العالمية الكلاسيكية بالنزعة الوطنية، التي استمرت حتى ظهور اليسار الاشتراكي وما تلا ذلك إلى العام 1941، عندما ادعى "ليون بلوم" في كتابه "التناسق الإنساني" أنه يمكن للاشتراكيين الفرنسيين التوفيق بين

الوطنية و العالمية النابعة من عالمية القرن الثامن عشر في فرنسا، التي هي وحدها صدى لعالمية القرن السابع عشر الميلادي.

و في ضوء المقاييس الثلاثة يمكننا معرفة تطور فن الرقص في ذلك الوقت.

و بما أن الفن مرآة للمجتمع، فقد انعكست تلك التغيرات الفكرية علي الحياة الفنية، من خلال علاقة تأثر و تأثير بين المتغيرات التي يمر بها المجتمع علي الصعيد الاجتماعي و السياسي و الثقافي من جانب، و ما يظهر من تطور و تغيير ملموس في الفنون بصفة عامة من جانب أخر. فجاءت الفنون بأنواعها نتاج جنون المخيلة.

الفصـــل الثـــاني

الأدب و المسرح في فرنسا في القرن السابع عشر

من الملاحظ عبر العصور المختلفة للتاريخ في مختلف الفروع أن أي انتقال من عصر لآخر تسبقه بعض التمهيدات قد تقصر أو تطول طبقاً للعديد من المؤثرات، ومنها على سبيل المثال درجة تقبل المجتمع لتلك التغيرات والحالة السياسية التي يعيشها المجتمع وسرعة تقبله لتلك التغيرات، حيث أن المجتمع المغلق لا يقبل التطور بشكل عام أم المجتمع المفتح يكون لديه رغبة في التجديد.

.امتدت حركة النهضة الفرنسية على وجهه التقريب منذ العام 1515 وقت ارتقاء الملك فرنسوا الأول حتى العام 1615 وهو تاريخ وفاة الملك هنري الرابع. وترجع المراجع العلمية أسباب تلك النهضة الفرنسية إلى ثلاثة أسباب: أولاً: الحروب على إيطاليا، وثانياً: تقدم الطباعة، وأخيراً الحركة البروتستانتية.

وفى القرن السابع عشر سبق الأدب الفنون العديدة في التأثر بالتغيرات التي أدت إلي تطوره بشكل واضح.

وقد تميز الأدب في فرنسا بالميل إلى النزعة الإنسانية، التي ظهرت بوضوح من خلال الأعمال الأدبية في تلك الفترة، في فن التعبير الصادق والحر عن المشاعر الشخصية وآثار في اهتمام الشعراء والموسيقيين و بالتالي في فن الأغنية. وظهرت العديد من منشورات "بيتروتشى" وهى أول مطبوعات فرنسية صدرت عن دار نشر "آتيان" 1525- 1529.

تميزت تلك الفترة بظهور شاعر من علامات الشعر في فرنسا وهو "كليمان مارو" 1496 – 1544؛ حيث ظهرت رشاقة أسلوبه الفريد في ذلك العصر الكلاسيكي الإنساني "الهيوماني Human"، وامتزجت في أغنياته لذوعة السخرية بالنكتة. وإذا استعملنا مصطلح "الكلاسيكية الحديثة Neo Classic" نكون قد عنينا به فنانين يحاولون أن ينشئوا تطبيقاتهم على أصول ما حققه الفنانون العظماء من اليونان و اللاتين، كما يحاولون أن ينظموا الطرق التطبيقية الكلاسيكية والأفكار النقدية الكلاسيكية في ضمن مجموعة القواعد يسير على هداها الفنانون. استمر ولع الفرنسيين بـ "كليمان مارو" حتى العصر الرومانتيكي.

كما ظهر في تلك الفترة الشعر الموزون "المقفى"، وإنْ لاقى انتقاداً حاداً من الأدباء المعاصرين، ولم يلقَ أي ترحيب إلا في دوائر أدبية معينة سادت فيها الميول "الإنسانية".

و في القرن السادس عشر ظهر اتجاهان في الأدب الفرنسي بينهما تأثير متبادل، أولهما يعرف بالنزعة "الإيطالية"، والثاني بالنزعة "الهيومانية" الإنسانية. وبدأت الأولى تفصح عن نفسها بعد الحملة العسكرية الأولى لفرنسا على إيطاليا، عندما بلغت حركة النهضة ذروتها وشعر الفرنسيون بالغيرة من تفوق الحضارة الإيطالية، وأسفر ذلك عن تقدم الإنسانية "الهيومانية".

و فكرة "الإنسان العالمي" التي كانت محور الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر جعلت الفرنسيين يخلطون بين الحضارة الفرنسية والحضارة بمعناها العريض. فكانوا يميلون إلى اعتبار اللغة والقيم و الاهتمامات الفرنسية قضايا كل الناس المتحضرين. و أستمر هذا الاتجاه قرنان من الزمان، كنتاج للسيطرة العسكرية والدبلوماسية والثقافية الفرنسية في أوروبا. ظل الفرنسيون مدة طويلة غير قادرين علي التمييز بين الهجوم على الحضارة المجسدة في الكلاسيكية الفرنسية والهجوم على فرنسا نفسها. كانوا يتصورون دائما أن (الهمجية) كانت دوما على الأبواب تنتظر الفرصة السانحة لتحطيم فرنسا، ومن ثم الحضارة نفسها.

و لجأ الفرنسيون في مجال الأدب إلى أسلوب متوافق مع العصر الذي يعيشون فيه، بعكس الإيطاليين الذين استمروا في التأثر بروح القرون الوسطى في أغانيهم وأشعارهم. وأغلب الظن أن ذلك يعود إلى امتداد مرحلة عصر النهضة في إيطاليا. بينما تطور الأدب نسبياً بشكل أسرع في فرنسا حيث كانوا مقلدين للنهضة الإيطالية ومكملين لها وأضافوا إليها الكثير.

وظلت فرنسا منذ ازدهار عصر النهضة رائدة في الفكر والأدب والفن بشكل عام، يتبعها ويخطو نحوها العديد من الدول الأوروبية. وتجلى هذا واضحاً في عهد الملك لويس الرابع عشر الذي حكم فرنسا حكما مطلقاً جعل من فرنسا أقوى بلداً في عصره، وانتهت بوفاته مرحلة مشحونة بالأحداث في تاريخ فرنسا، كان لها أثر واضح في الفكر الأدبي والفلسفي الذي ظهر واضحاً فيما بعد من خلال آراء الفلاسفة والمفكرين والأدباء، فمنهم من ناصر حرية الفكر والضمير أمثال بيير بايل 1647- 1706 الذي هاجم الرجعية في القاموس

النقدي والتاريخي الذي كتبه وتكون من ستة عشر جزءاً، وجنح فيه إلى التشكك والسخرية من العقائد الفكرية السائدة في تلك الحقبة الزمنية.

كما ظهرت المنتديات الأدبية المتعددة التي ناصرت الحركة الإنسانية – الهيومانية – في الأدب والشعر، مثل "الأكاديمية الفرنسية للشعر والموسيقى" وهى أول أكاديمية تنشأ في فرنسا، كما ظهرت العديد من الأسماء اللامعة في الأدب، مثل "مونتيسكو" 1689-1755 الذي ألف كتاب "رسائل فارسية" وسخر فيه من النظم السياسية والطبقية في المجتمع الفرنسي تحت ستار دراسات فكاهية وكان "مونتيسكو" أول من تنبأ بإمكان ظهور ملكية دستورية تعتمد على النظام البرلماني.

أما عن الدراما الفرنسية في القرن السابع عشر الميلادي و التي أطلق عليها "الكلاسيكية الحديثة Neo Classic"، فهي تفوق كل ما عداها. فقد أعاد الفرنسيون القواعد الكلاسيكية للبناء الدرامي خيراً من الأدباء القدامى أنفسهم، كما أن الحبكة عندهم لا تتعدد فهي وحدة واحدة، والتصاعد الدرامي للأحداث محكم، أما العلاقة بين الكلمات التفسيرية التي قدرت لتلقي على الجمهور كي تعرفه ما حدث قبل أن تتفتح القصة أو لتعرفه ما يحدث خارج خشبة المسرح كما أن أحداث العمل قد أحكمت أيضا بمرونة وإقناع. في ذلك الحين أخذ الكاردينال العظيم "ريتشيللو" يخفض لهم من جناح رعايته، فاستطاع "كورني" وغيره من الفرنسيين أن يبث حياة جديدة في مسرحهم، الذي كان من قبل أدنى كثيرا في مستواه من المسرح الإنجليزي، أما في تلك الفترة الكلاسيكية فإنه تفوق علي المسرح الإنجليزي وكل مسارح أوروبا.

و كان الفرنسيون – من بين جميع الشعوب – هم خير من راعى قواعد الدراما الكلاسيكية اليونانية القديمة في تلك الفترة التي تعتمد في بنائها علي الوحدات الثلاث. فالروايات الفرنسية تراعي وحدتيّ الزمان والمكان و وحدة العمل – أو الأداء –، كما أنّهم لا يثقلونها بالحبكات الثانوية، مثلما يفعل الإنجليز مما يجعل الكثير من المشاهد في الكوميديات المأسي الإنجليزية تنتحل خطة لا قرابة لها بالحبكة الرئيسية، ومن ثم نرى خطين متوازيين في نسيج الرواية، ونري عملين أي روايتين معا بحيث يضل الجمهور بينهما، وقبل أن ينفعل

بإحدى الروايتين يسوقهم الكاتب إلى الأخرى وبذلك يفقد المشاهد الاهتمام بهما معا، ومن ثم كان نصف الممثلين في الرواية مجهولين بالنسبة إلي نصفهم الآخر، فنجد فيها تلك الخطوط الدرامية غير المترابطة من أول العمل إلي أخره، ففيها هنا تيار من المرح وفيها هناك تيار من الآسي والثورة العاطفية وثالث من الشرف ورابع من المبارزة دونما أي رابط منطقي درامي. وأمّا المسرحيين الفرنسيون فيقدمون قسطا أكبر من التنوع مع الالتزام بالوحدات الثلاث في الدراما، بالإضافة إلي أنهم لا يخرجون عن اللياقة في أدائهم. و يقول "أرسطوطاليس" إنّ غاية المآسي أو الروايات الجادة هي إثارة الإعجاب أو الشفقة أو الاهتمام، لكن أليس المرح والشفقة أمرين لا يتلاءمان، أليس من الواضح أن الشاعر لابد أن يحطم الأول بالضرورة إذا هو خلطه بالثاني؟ أي أنه لابد أن يفسد الغاية الوحيدة في المأساة حين يضمنها ما ليس منها بحال. هذه قضية أعلق بالجد والرصانة من الإلحاح على الالتزام بوحدتي المكان والزمان.

ومن أعلام الأدب الذين تركوا بصمات واضحة في تاريخ الأدب الفرنسي "موليير Molière" 1622-1673، والذي يعتبره المؤرخون إيذاناً حقيقياً بقرب مولد الكوميديا الحقيقية في الأدب الفرنسي، حيث قدم موليير خلاله فترة إبداعه الأدبي حوالي سبع أو ثماني أعمالا أدبية ومسرحية تعتبر من أروع رواياته. وقد أثرت الحياة الخاصة لموليير في أعماله الأدبية بشكل عام حيث درس على يد اليسوعيين في كلية كليرمونت بباريس، كما كان يعمل مع والده في الاتجار في السجاد، مما جعله على دراية تامة بالحياة داخل القصور الملكية، بالأضافه إلي إلمامه بالفلسفة حيث درسها على يد أستاذة "جاسندى"، الذي رسخ فيه حب الشاعر اللاتيني "لوكريس"، و قد ترجم له موليير العديد من أعماله واقتبس بعض منها في مسرحيته "المتزمت". كما عمل موليير لفترة قصيرة بالمحاماة، إلا انه اندفع تجاه المسرح بشكل لا يقاوم.

والمسرح الفرنسي في القرن السابع عشر كانت له مكانته أيضاً، إذ نشأت في فرنسا فرقة مسرحية أطلق عليها اسم "المسرح الفخم Illustre Theatre" على يد كل من "جان باتيست بوكلان Jean-Baptiste Poquelin" وثلاثة من رفاقه من أسرة بيجار (جوزيف،

مادلين، جنوفيف)، فضلا على عدد آخر من الرفاق وأستاذه القديم "بسينيل" الذي أطلق على نفسه اسم "لاكوتير"، بينما أطلق "جان باتيست" على نفسه اسم "موليير" تيمنا بالكاتب الفرنسي المعروف في ذلك الوقت.

وظلت الفرقة تستأجر المسارح لتعرض عليها مسرحيتها، وتُصاب بالإخفاق مع كل انتقال إلى أن أرهقتها الديون، وكان بقاؤها في باريس مستحيلاً، ويقال إنَّ مديرها الفعلي كان "موليير" بالرغم من حداثة سنة، و الذي سجن مرتين بسبب الديون، إلاّ أنَّ هناك يداً عليا لم يعرفها أحد كانت تمتد لتنقذه من السجن. وقد لاذت الفرقة بالفرار إلى الريف بعد آخر إخفاق لها عام 1645 ولم تعد إلى باريس مره أخرى إلا بعد ثلاثة عشر عاماً من الترحال.

وكما هي عادة الملوك والأمراء في أوروبا في ذلك الوقت فقد أعجب أحد الأمراء بفرقة "موليير" وأراد أن يعينه سكرتيراً خاصا له، إلاّ انّه رفض بدافع حبه للمسرح وتعلقه بفرقته. وفي إحدى الجولات حصل "موليير" من دوق "أورليان" على أذن بأن يمثل أمام الملك في العام 1658، وقدمت الفرقة في قصر اللوفر مأساة "الكزرنى" ومأساة هزلية من تأليف "موليير" وهى "الدكتور المحب"، وأعجب الملك لويس الرابع عشر بالفرقة، فسمح لها أن تستقر في باريس وتسمى نفسها "فرقة شقيق الملك"، وأن تقدم حفلاتها في مسرح "البوربون" بالتناوب مع فرقة إيطالية كانت تقدم عروضها في الوقت نفسه، وظل "موليير" يمثل فيها إلى أن توفى، فاتحدت فرقته مع فرقة "ماريه" بأمر الملك، ثم حدث دمجا آخر مع فرقة "بورجوني"، فكان ميلاد "الكوميدي فرانسيز" عام 1680، أي بعد وفاة موليير بسبع سنوات.

ولمعت أيضاً في تاريخ المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر العديد من الأسماء، التي كان لها عظيم الأثر في تطوره، نذكر منها على سبيل المثال "جان دي لافونتين Jean de La Fontaine"، الذي كتب العديد من المسرحيات التي تعد علامات فارقة في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر، كما كتب عدداً من الكوميديات أهمها "الأغا" التي قلد فيها الشاعر اللاتيني "تيرنس" إلا انه لم يكملها، و كتب أيضاً مأساة لم يتممها بعنوان "صوت

آخيليوس"، و رواية بعض فقراتها بالشعر أطلق عليها "مغامرات بسيشيه" وهى شخصية من الأساطير اليونانية.

وقد وُلد "لافونتين" عام 1621 في شاتو تيرى بمقاطعة شمبانيا التي كان أبوه مشرفاً على مياهها وغاباتها، وتلقى دروساً دينية دفعه إليها قس سواسون الذي كان يعيره الكتب الدينية، إلا انه سرعان ما غير آراءه ونصحه بالنأي من تلك الكتب.

وتقول رواية أخرى أن أساتذته من رجال الدين هم الذين طردوه لسوء سلوكه، وكان في الواحدة والعشرين من عمره حين ذهب إلى مدينة ريمس (Reims) لمتابعة تعليمه، ولكنه لم يتمكن إلا من الالتقاء ببعض المثقفين الذين شجعوه على دراسة الفلسفة القديمة فأعجب بأفلاطون. وظل لافونتين شاعراً مغموراً إلى أن عرف طريقه إلى القصر الملكي من طريق أحد أقاربه وهو فوكيه، حيث كان يعمل مستشاراً للملك، الذي منحه إعانة شهرية بشرط أن يكتب له قصيدة شهرية. وفي العام 1661 غضب لويس الرابع عشر على مستشاره فوكيه و أمر بسجنه، وما لبث لافونتين أن أطلق لأشعاره العنان في قصيدة التماس بالغة التأثير موجهة إلى الملك جذعاً لما لحق بقريبه، وما لبث أن مرض ورحل إلى ليموزان، وفى طريقه كان يكتب المذكرات و الشعر والنثر، ويرسلهم إلى زوجته و كانت تنطق كلها بالألم والحسرة لما لحق بقريبه في سجون الملك حيث كانت الصداقة تمثل شيئاً حيوياً في حياته، ملكت عليه نفسه وألهمته الكثير من الأشعار، وكان معروفاً بصداقته الشديدة لكلٍ من موليير، وراسين، وبوالو.

وقد عاش لافونتين أواخر أيامه في كنف العديد من سيدات القصور؛ حيث كان من المعروف في تلك الفترة أن يتبنى النبلاء الأدباء الفنانين ويدعموهم مادياً وأدبياً، من أمثال "دوقه بريون" و "مدام دي لاسبلير" و"مدام دير فار". و في الفترة الأخيرة من حياة لافونتين كان في حالة تأمل دائمة للدنيا، وكان يؤمن بوجود أله منظم لها، كما كان يحب الطبيعة، ويكثر من التواجد بالأكاديمية الفرنسية التي كان عضواً فيها.

ويؤكد النقاد وأساتذة النقد على أنّ شخصية لافونتين وطبيعته لا تزال غامضة لديهم، على الرغم من مرور حوالي ثلاثة قرون على وفاته. فيقول عنه "رينيه بريه Rene Bray"

وهو ناقد فرنسي : "أنَّ الغموض لا يزال يكتنف حياة لافونتين وتاريخ إنتاجه". ويقول "انطون آدم" : "إنّه لمن الصعب أن يسبر المرء غور هذا الرجل". وقد قدم لافونتين العديد من الأعمال ذات الطابع الخرافي والتي تعتمد على الشخصيات الخرافية، التي كان معتقداً في البداية أنها موجهه إلى الأطفال، ولكنه جاء بعده الكاتب "سانت بيف" في القرن التاسع عشر وقال عن أعماله إن الذي يقدمه لافونتين إلى الأطفال لا يمكن أبداً للقارئ أن يتذوقها جيداً إلا بعد سن الأربعين.

الفصـل الثـالـث

التصوير والعمارة و النحت في القرن السابع عشر

كان من سمات الفن الباروكي في جميع الفنون مثل الرسم و النحت و العمارة والموسيقي والشعر، الاتجاه إلى تصوير جمال الطبيعة بما فيها من تناسق وانسجام وإظهار الحيوية والتعبير عن العواطف الإنسانية، بعكس الطراز الذي كان سائداً قبل بداية القرن السابع عشر والذي تميز بوجود قواعد وحدود صارمة في الحياة بشكل عام مما أنطبع الفنون كلها.

و بيّن المؤرخ السويسري هايزيش ووليفن (1864 – 1945) في كتابه "عصر النهضة والباروك" عام 1888 الفرق بين الطراز الباروكي والطراز الكلاسيكي في الفنون، موضحاً اعتماد الفن الكلاسيكي على الخطوط، ومحدودية الموضوع في العمل الفني وعزله عن المجتمع، أما الفن الباروكى فابتعد عن تلك الصفة تماماً واستقى موضوعاته من واقع المجتمع.

و يعتبر القرن السابع عشر بمثابة عصر الباروك. وقد لوحظ أنَّ طرز الفنون في ذلك العصر كانت متباينة، فمنها على سبيل المثال اللوحات الجدارية الكبيرة واللوحات السقفية الكبيرة التي استخدم فيها أسلوب (خداع العين Tromp Lasil)، والتي كانت تمجد الكاثوليكية الرومانية في ايطاليا. وعلى النقيض من ذلك كانت هناك لوحات طبيعية صامتة صغيرة تم تنفيذها وفقاً للأسلوب الصارم للبروتستانتية في هولندا.

و عليه نجد أنَّ الفنان الفلمنكي "بيتر بول روبنس Petrus Paulus Rubens" قدّم على مساحات شاسعة من القماش لوحات تجسد مشاهدة حيوية ذات ألوان رائعة، ويظهر ذلك بشكل واضح في مجموعة من اللوحات الضخمة عددها 21 لوحة صورها خلال الفترة 1622 – 1625، و هي الآن ضمن مقتنيات متحف اللوفر بباريس، وهى تصور بصورة مجازية حياة "مارى دي ميديتشى". كما اتبع "نيكولاس بوسين" الطرازه الكلاسيكي الضخم محافظ على حيوية قيم عصر النهضة في باريس وروما، ويظهر ذلك بشكل واضح في اللوحة الكبيرة "انتصار نبتون و امفيتريث" حوالي عام 1636، و هي الآن ضمن مقتنيات متحف فيلادلفيا للفنون.

كما جاءت لوحات "رامبرانت Rembrandt" التي تنتمي إلي طراز الباروك، و التي تتصف بالطابع الهادئ و الخصوصية التي تكشف عن السمات الداخلية للشخصية، ومن أهم هذه الأعمال رسم دقيق لطفل صغير يخطو خطواته الأولى بمساعدة أحد الأفراد (1660-1662)، و هي ضمن مقتنيات المتحف البريطاني بلندن. وبالإضافة إلى ذلك فإنَّ هناك بعض الرسوم التخطيطية التي كان يتم التعامل معها باعتبارها رسوم تخطيطية أولية غير مهمة، لبعض الأعمال الفنية الأكبر التي تم تنفيذها. وظهرت هذه الرسوم في القرن السابع عشر الميلادي باعتبارها منافذ التعبير الحر.

كما إنَّ العنصر الشخصي يوجد أيضا في بعض الأعمال التي كلف الفنان "دييجو فيلاسكيز Diego Velazquez" بتنفيذها بأمر من العائلة الملكية بأسبانيا، ومنها لوحة "وصيفات الشرف" 1656، و توجد حالياً ضمن مقتنيات متحف برادو بمدريد، حيث صور الفنان نفسه وهو يعمل في قصر ملك أسبانيا، وظهرت صورة الملك والملكية منعكسة على زجاج مرآة مغلقة علي الحائط ، بحيث يدفع ذلك المشاهد إلى النظر إلى العالم ما وراء اللوحة، فضلا على العالم المصور في اللوحة نفسها.

أما عمارة القرن السابع عشر فقد جسدت ذلك الطراز الباروكي ، ولكن مع إدخال بعض التعديلات التي تقتضيها اللغة المعمارية، كما إضافت بعض التكوينات الخطية الكلاسيكية مع الاحتفاظ بالطابع الباروكي، وقد أدّى ذلك إلى ظهور تكوينات جديدة، أدّت إلى إنشاء مباني ذات طابع درامي، وفى الكثير من الأحيان تم تنفيذ هذه الأعمال بمقاييس كبيرة، مستوحاة من أعمال فناني القرن السادس عشر كأعمال "مايكل أنجلو" و "اندريا بالاديو"، ولكن مع ملاحظة أنها تتميز بخطوط كلاسيكية جديدة تختلف عن خطوط عصر النهضة. وتُعتبر "كنيسة بازيليك"(٦) أو "كنيسة القديس بطرس" في روما مثالا على ذلك، وقد عمل في هذا المشروع الكثير من المهندسين المعماريين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، حتى انتهى إلي "جان لورينزو برنيني Gian Lorenzo Bernini" الذي أتم تنفيذه في منتصف القرن السابع عشر، ومن الإضافات التي ميزت هذا العمل و جعلته من الأعمال البارزة التي

1 – كنيسة بازيليك Basslica و هي على الطراز الروماني وهى مستطيلة في احد طرفيها جزء ثاني نصف دائري.

يتبلور فيها ذلك الطراز الباروكي للقرن السابع عشر، تلك الإضافات التي أضافها "بيرنيني" مثل بهو الأعمدة الضخمة الذي يحيط بالميدان ذو الشكل النصف دائري، وبالتالي تم تحديد البيئة المحيطة من خلال نحت الفراغ أمام الكنيسة.

وقد اعتمد الفن الباروكي على مبدأ التصوير، حيث بني موضوعاته على عناصر الوسط أو البيئة المحيطة بالفنان من العمارة، فاستخدمت في العمارة الأعمدة الملتوية التي أنجزها على سبيل المثال النحات الإيطالي "بيرنيني" 1598 – 1680 في مذبح "كاتدرائية سان بطرس" في الفاتيكان والذي وصف وقتها بأنه نحات روما، والمهندس المعماري لطراز الباروك الذي أتقنه تماما واستثمره بقوة وكان بالنسبة لعصره يحتل المكانة التي كان يحتلها "مايكل انجلو" في عصر النهضة، ومازالت هذه الكاتدرائية حتى الآن المركز المهيب للبابوية في روما، وقد جسد فيها "بيرنينى" الحكايات الدينية والأعراف السائدة في القصص الدينية القديمة، وظهر هذا جلياً على سبيل المثال في تمثال "أبوللو و دافني" في "فيلا بورجيزي Villa Borghese " بروما.

واستطاع "بيرنيني" في رسم السقوف والتشكيلات المعمارية استخدام أساليب إيحائية للخداع Tromp Lasil. وظهر ذلك جليا في التماثيل البرونزية والرخامية التي يهيأ للناظر إليها من عدة زوايا بوجود نور ذهبي داخلها.

و قد شهد فن النحت تحولاً كبيراً بسبب الدراما وضرورة إظهار قوة التأثير بل والطابع المسرحي، ومن أمثلة ذلك تمثال "الانجذاب الصوفي" للقديسة تريزا (1645 – 1552) بكنيسة "كورنارد" – سانتا ماريا ديلا فيتوريا Santa Maria della Vittoria – بروما، والذي يعد خير توضيح لهذا الاتجاه، وفى هذا العمل المركب يجمع برنيس بين قوة النحت وقوة العمارة حوله، فضلا عن التحول في الضوء القادم من أعلى، وكأنه حول الأشعة الخشبية المذهبة التي أضافها "برنينى" إلى ضوء حقيقي، وقد اقترن ذلك كله باللوحة المستندة إلى خداع البصر بالجزء العلوي، بحيث تعد المجموعة بأكملها مثالا للرغبة السائدة في الفن الباروكى لتعظيم تأثيرات خداع البصر والعمل على تكامل الفنون المختلفة.

لعبت ايطاليا دوراً مهماً في نشر خصائص فن الباروك على العموم في الفنون وفى العمارة على الخصوص في أنحاء أوروبا. واتخذ الفنانون في إيطاليا فن الباروك للتعبير عن المثل العليا الدينية لديهم، فجاءت معظم أعمالهم داخل الكنائس من وحى القصص الدينية، وخطوا برعاية الكنيسة خطى واسعة في هذا المجال.

إلاّ أنه في فرنسا أخذ الفنانون يعبرون عن آرائهم السياسية من خلال الفن الباروكي، حيث استخدم الفن كغرض سياسي وليس دينيا، فأستخدم الفنانون الفرنسيون الشخصيات الأسطورية من أجل ترجمة معاني محددة يتصورونها، إلا أن هذا الأسلوب لم يلقَ تشجيعاً، وربما يعود ذلك إلى أنه في تلك الفترة كانت الكنيسة ترعى الفنون، وكان فن الباروك عقيدة فنية مترجمة للحياة اليومية التي تطبق فيها أحكام الدين من خلال الكنيسة. كما كان يعبر عن سلطة القساوسة والأمراء بازدهار الأعمال الفنية داخل الكنائس، والتي اعتمدت في موضوعاتها على الاتجاه الديني و ما فيه من قصص الوعظ والإرشاد وترسيخ العقيدة الدينية.

الفصـــل الــرابــع

الأزياء فى القرن السابع عشر

تميز أسلوب الباروك في الأزياء بكثرة الحركة وبالخطوط المنحنية والمنكسرة، بعكس خطوط عصر النهضة التي كانت تتميز بالاستقامة والاستقرار، وظهر التعبير عن هذا الأسلوب في جميع نواحي الفنون ومنها الملابس، حيث أصبحت خطوطها أكثر ليونة و انسيابية.

و كانت هولندا في ذلك الوقت قوة تجارية كبيرة حيث سيطرت الطبقة البورجوازية على التجارة فيها، وكان لها الكلمة الأولى والأخيرة فيما يختص بالأزياء، فكانت تتجه إليها أنظار جميع الدول الأوروبية و تستوحي منها الأزياء المبتكرة.

وبعد أن كان الأسلوب الأسباني يقسم الجسم إلى أجزاء منفصلة، ويهتم بالأكتاف والأرداف دون بقية أجزاء الجسم، أعادت الأزياء الهولندية إلى الجسم وحدته، وأكسبت المرأة والرجل في ذلك العصر مظهر الاستدارة والتي تدل على تمتع الإنسان بملذات الحياة ومظاهر الثراء.

و تكونت ملابس الرجال من :

- الياقة (الكولة)

ظهرت الياقة المستطيلة المصنوعة من الدانتيل ، أو قماش التيل المحلي بالدانتيل، حيث تطرح علي الكتفين أو تنشي و تطرح خلف الرقبة بواسطة سلك رفيع أو قماش مبطن منشي، كما استمرت أيضا الكولة الدائرية.

- الصديري

أختفي الحشو من الصديري، و أختفي خط الوسط عما كان عليه إلي مكانة الطبيعي أو أعلي من قليلاً، كما اختفت الأكمام المحشوة و حل محلها أكمام ضيقة محلاة أحياناً بالتطريز بأشرطة فضية أو ذهبية، و تنتهي هذه الأكمام إما بكرانيش من القماش أو الدانتيل أو ثنية مقلوبة من الدانتيل أو من القماش.

- الجاكيت

لم تستخدم الجاكيت إلا قليلاً حيث بدأ استعمال جاكيت بدون أكمام تضاف إلية أكمام منفصلة، و في هذه الحالة يستغني عن الصديري.

- البنطلون

أصبح البنطلون أطول من السابق و بطل منه الحشو، حيث أصبح واسعاً فضفاضاً في البداية ثم أصبح ضيق بعد ذلك، و أصبح يقفل بأزرار من الأمام، و كان أيضاً يحلي بفتحة علي طول الجانب الخارجي مقفولة علي الطول، قد تترك أجزاء منها مفتوحة أحياناً.

- الجوارب

صنعت الجوارب من قماش التريكو – أي المغزول – و كانت تصل إلي ما فوق الركبتين حيث تثبت بشريط حرير يعقد تحت الركبة علي شكل فرانشة.

- الأحذية

تميزت الأحذية بالمقدمة المربعة و كانت ذات كعب عالي و كانت تحلي بحلية تشبه الفراشة، و تطورت إلي أن أصبحت وردة كبيرة من الأشرطة الحريرية الذهبية، كما انتشرت الأحذية ذات الرقبة في ملابس الرجال لأول مرة و قد تصل إلي منتصف الفخذين ثم تثني أعلاه حتى تصل إلي ما تحت الركبتين و كانت تبطن من الداخل بقماش التيل المحلي بالدانتيل.

- المعطف

أرتداه الرجال كبار السن فقط، و كان طويل و له أكمام مفتوحة من الأمام، كما أرتدي الشبان العباءة – الكاب – التي تصل إلي الركبتين و تصنع من المخمل أو الستان أو الجوخ أو الحرير.

كان الشعر قصيراً في بداية الفترة، و عند اختفاء الياقات المستديرة طال و أصبح يغطي الرقبة، كما لبست قبعات عالية لها حواف عريضة ترفع إلي أعلي من الجانب الأيمن و تحلي بريش النعام، و كانت تصنع هذه القبعات من الفراء أو من الجوخ، كما انتشر استعمال القفاز القصير عند الطبقات الغنية المتأنقة، كما تمنطق الرجال بالسيوف مع الملابس المدنية و تميزت تلك الفترة بكثرة استخدام الشعر المستعار.

و الألوان التي كانت مُمَيزة في تلك الفترة هي : الأحمر – الوردي – البرتقالي – الرمادي – القرمزي – الأخضر الغامق و الفاتح – الأسود.

أما ملابس النساء

لم تتخذ تغيراً إلا مؤخراً، حيث بطل استعمال المشد في ملابس النساء خارج حدود اسبانيا، و ارتفع وسط الفستان إلي ما تحت الصدر مباشرة، حيث حلي بشريط حريري ملون يعقد علي شكل وردة من الأمام و يتدلي تحت الصدر، و تتدلي كذلك من الوسط قطعة من قماش الفستان مستطيلة مبطنة، و كانت عادة النساء عند المشي رفع ذيل الفستان، كما كانت الذيول تشبك في الفستان، و كانت فتحة الصدر في هذه الفترة مثلثة أو مربعة للفتيات، أما كبيرات السن فقد كانت ضيقة، أو واسعة و مملوءة بقماش خفيف.

كما استمرت الكولة الدائرية عند النساء لفترة من الزمن، حتى بعد أن نبذها الرجال، كما فقدت الأكمام الحشو و أصبحت واسعة، و قد تصنع الأكمام أحياناً من شرائط مبطنة تحزم أعلي الكوع بشريط علي شكل وردة، و كانت الأكمام تنتهي بأساور مقلوبة من الدانتيل أو من قماش التيل.

كما أرتدت النساء المعاطف، و هي واسعة طويلة تصل إلي الأرض و بدون أكمام، و كانت تصنع من المخمل أو الحرير أو الصوف.

و كانت السيدات تجمع الشعر خلف الرأس علي شكل كعكة، كما جعدن السوالف علي الخدين (الصدغين)، و حليت الرؤوس في الحفلات و المناسبات بشرائط الحرير و ريش النعام و طواقي صغيرة أو قبعات عالية تشبه قبعات الرجال.

و الألوان المميزة لدي السيدات كانت : الوردي – البرتقالي – الأحمر – الرمادي – الأزرق المائل للأخضر – الأخضر الفاتح و الغامق – الأسود – الأبيض.

الفصـــل الخـــامـس

الموسيقى فى القرن السابع عشر

عندما بدأ أسلوب الباروك في الموسيقى في الظهور في نهاية القرن السادس عشر، لم يكن يُطلق عليه هذا الاسم وإنّما أطلقه النقاد فيما بعد لتعريف الخصائص التي ميزت الموسيقى بكثرة الزخرفة الموسيقية والأعمال الموسيقية الضخمة أسوة بالأساليب الفنية المتبعة في فن العمارة. و كان من المعروف أنّ مؤلفي الموسيقي في ذلك الوقت يكتبون موسيقاهم تخليداً لمناسبات معينة بتكليف من بلاط الأمراء نظير أجور يتقاضونها، وكثيراً ما كان يصاحب تأليف بعض المقطوعات الموسيقية أحداثاً معينة تكون مرتبطة بما تعنيه تلك المقطوعة الموسيقية.

وقد شهد عصر الباروك العديد من الأساليب الموسيقية في تلك الفترة الزمنية والتي ميزته ومنها :-

الأسلوب البورجوازي في موسيقي الباروك. وكان من رواده "جان بيترزون Jane Peterson" 1562 – 1621 المؤلف الموسيقي الهولندي، الذي كان من أهم الموسيقيين الذين تجسدت في أعمالهم الأسلوب الباروكي، وقد استطاع تعظيم النماذج الإيطالية الجديدة لموسيقى الآلات التي ابتكرت في مدينة البندقية بالعناصر الفنية البرّاقة التي انفرد بها الموسيقيون الإنجليز في مؤلفاتهم ذات لوحة المفاتيح وخاصة آلة الفرجينال، وابتكر من هذا الخليط نماذج بارزة من "الفوجة Fugue" لآلة الأرغن. و أبدع أيضاً الموسيقار "يوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach" العديد من الصيغ في التنويعات على أغاني المزامير الدينية. وكان للمؤلف الموسيقي "جاكومو كاريسمى Giacomo Carissimi" 1605 – 1674 تأثير عظيم في مؤلفي الأوبرا فيما بعد بدون أن يؤلف أوبرا واحدة، فقد وجّه نشاطه أساسا إلى تنمية نموذج الأوراتريو، و زوده بكل العناصر المتطورة في أسلوب الهارمونية. وقد كان لفرنسا بالتحديد ضمن البلاد الأوروبية دور مهم في ظهور أسلوب يُعد أسلوباً فريداً في موسيقى الباروك، نبع من البلاط الفرنسي الذي كان الأرض الخصبة لازدهار الفنون والأدب وترويجهما في أوروبا بشكل عام في القرن السابع عشر، وهو أسلوب الباروك الأرستقراطي في الموسيقي، الذي ظهر على يد "جان باتيست لوللى Jean Baptiste Lully"، من خلال الأوركسترا الذي كوّنه، ويتألف من أربعة وعشرين عازفا

للآلات الوترية، بجانب عازفي آلاتِ النفخ الخشبية والنحاسية من حراس الملك لويس الرابع عشر.

و شهد عصر الباروك تطوراً ملحوظاً في شتى المجالات الموسيقية بصفة عامة. وتم وضع البناء الموسيقي في صيغ وقوالب كانت في غاية الأهمية في تلك الحقبة الزمنية وظهر منها الكونشرتو مع نشأة الفيولينا وتقدم العزف عليها، و كونشرتو مصطلح مشتق من اللغة اللاتينية ويعنى المباراة في إظهار المهارة في الأداء حيث يكشف أداء الآلة المنفردة عن الكونشرتو عن مدى مهارة العازف وإمكانية الآلة في التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس و يقوم الأوركسترا بمصاحبتها.

كما ظهرت الصوناتا، والمتتالية الموسيقية أو السيمفونية والأوبرا. وظهرت أيضاً الموسيقى ذات الطراز الباروكي في الكنيسة، حيث احتفظت الكنيسة بسلطانها وهيمنتها على المجتمع خلال عصر الباروك، على الرغم من ظهور حركة الإصلاح الديني، وظهور الاتجاه إلى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر الإنسانية من خلال الفن بصفة عامة. وقد تأخر انفصال الموسيقي عن سيطرة الكنيسة في تلك الحقبة الزمنية بعكس الفنون الأخرى مثل العمارة والنحت والتصوير.

كما كان ابتكار الشكل الأوبرالي في الموسيقى في بداية القرن السابع عشر الميلادي إيذاناً ببدء موسيقى الباروك بشكل عام. و وفر وجود المسرح والنصوص الأدبية تربة خصبة للموسيقيين للإبداع في الفن الأوبرالي فيما بعد.

و كانت إيطاليا مهداً للفن الأوبرالي حيث قصدها العديد من الفنانين لدراسة فن التأليف الأوبرالي والاشتغال بتلك المهنة. فقد بدأ "هيندل Handel" يزاول تأليفه الأوبرالي في إيطاليا، علي عكس فن الأوبرا في فرنسا الذي لم يزدهر بوصفه فن متعة ولهوا وإنّما ازدهر باعتباره دليلاً على ما يتمتع به العرش الفرنسي من هيبة وجلال. وقد ظهر فن الأوبرا على يد جماعة "الكاميرتا"، وهي مجموعة من الفنانين أطلقت على نفسها جماعة الأصدقاء الفرنسيين بزعامة "الكونت دي باري" عام 1600. سبق ظهور الأوبرا محاولة إيجاد أسلوب جديد من خلال بعث الدراما في موسيقي "المادريجال"، ومحاولة إخراج مسرحية تتخللها

الموسيقي على غرار ما تصوره هؤلاء الفنانون عن التراجيديا، وهو القالب الذي قدموا فيه أسطورة "يوريديكي" التي كتب موسيقاها "جاكو موبيري"، وتضمنت البذور الأولى لعناصر فن الأوبرا الذي تطور فيما بعد.

و برع "لوللي" في أن يقدم لونا جذابا من ألوان الفن الأوبرالي الذي يناسب الإيقاع المسموع للغة الفرنسية، ويناسب ذوق البلاط الفرنسي في الرقص الذي كان متفوقاً في ذلك الوقت. بل زاد على ذلك إضافته لبعض الرقصات الخاصة التي تتبع الملك لويس الرابع عشر، وإظهار براعته في الرقص على خشبة المسرح حيث كان معروفاً عنه ولعه الشديد بالرقص وإتقانه له.

وظهر العديد من مؤلفي موسيقى الأوبرا العظماء في تلك الحقبة الزمنية التي تميزت بازدهار الفنون بشكل عام والموسيقى من خلال فن الأوبرا أمثال "إيميليودى كالفييرى"، الذي قدّم نموذجاً للتمثيلية الدينية أطلق عليها "أوراتوريو"، وهى تمثيلية الروح والجسد التي كتبها وقدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والسعادة والعقل والروح والجسد واستخدم فيها الرقص والغناء والمشاهد المسرحية وقد زودها بمجموعة إنشاد كورالي صغير وفواصل من موسيقى الآلات. وتُعتبر أوراتوريو "الروح والجسد" أول دراما موسيقية بالأسلوب الجديد الذي استطاع فيه "كافالييرى" تحويل الحوار إلى غناء متضمنا الأغاني المنفردة والكورالية جنباً إلى جنب، مع ما يعتبر النواة أو البذرة الأساسية لفن الأوبرا. إلا أن الفضل في نشر الفنون وتقدمها في أوروبا و في فرنسا بصفة خاصة يرجع إلى لويس الرابع عشر، الذي كان حريصا على تشجيع الإبداع الفني وخاصة ابتكار موسيقى فرنسية جديدة تتناسب مع أهداف وأسلوب الباروك. كما اشرف لوللى على تكوين اوركسترا يضم أربعة وعشرين عازفاً للآلات الوترية بجانب عازفي الآلات الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا إلى الأوركسترا، وطلب منه الملك أن يدعو مؤلف الأوبرا الإيطالي كافاليرى لتقديم بعض أوبراته في باريس، وتم تقديم أوبرا "خثيارثا"، بعد أن قام لوللى بتقديم عدة فواصل راقصة بين أحداث فصول الأوبرا إرضاء لذوق الملك لويس الرابع عشر والفرنسيين بصفة عامة، وكان من المستحب مشاهدة بعض الرقصات بين فصول الأوبرا، كما كان عنصر

الرقص في ذلك الوقت عنصراً أساسيا في حفلات الموسيقى الفرنسية، وقد صمم لوللى العديد من الرقصات الخاصة للملك لويس الرابع عشر، اشتملت على العديد من الحركات والإيماءات التي توحي بالفخامة المفرطة المصاحبة للموسيقى، والتي تدل عليها أيضاً الطراز المعمارية والنقوش على الجدران داخل القصور الملكية الفرنسية في ذلك الوقت. واشتد ولع الفرنسيين بفن الأوبرا الذي كان مزدهراً في إيطاليا في ذلك الوقت، مما شجّع لوللي على التعاون ولأول مرة مع الكاتب المعروف موليير لأعداد العديد من الأوبرات الفرنسية، وقد وضع لوللى الموسيقي للعديد من الأعمال الدرامية لموليير مثل "البورجوازى النبيل"، و في عام 1673 بدأ لوللي في الأعداد لنموذج الأوبرا الفرنسية التي عُرفت فيما بعد باسم التراجيديا الغنائية، وكانت أوبراه عادة ما تبدأ بافتتاحية من جزأين أو ثلاثة أجزاء منفصلة ومتعاقبة، أولها بطئ وثانيها سريع وثالثها اقل سرعة، و عُرف هذا النوع بالافتتاحيات الفرنسية.

واسند لويس الرابع عشر إلى لوللي الإشراف المطلق على أكاديمية الموسيقي في باريس، والتي أطلق عليها فيما بعد "دار أوبرا باريس" والتي تم افتتاحها في 19 مارس 1671 بأوبرا "يومونا"، إلا أن فشل تلك الأوبرا دفع لوللي إلى إعادة افتتاح الأوبرا مرة أخرى في نوفمبر 1672، ويرجع الفضل له في بدء ظهور المقطوعات الموسيقية التصويرية التي توحي بالجو العام الذي تدور فيه أحداث الأوبرا، والتي كونت أسلوباً جديداً ومتميزا شاع فيما بعد في أنحاء أوروبا على أيدي تلاميذه. وقد أسهم ظهور الفن الأوبرالي بصفة عامة إلى حدّ كبير في تطوير الرقص فيما بعد تطويرا ملحوظا، فلم يعد الرقص مجرد أحد مظاهر الترف والفخامة في حفلات القصور وإنّما امتد ليظهر كأحد عناصر العرض الأوبرالي. واشتدت الحاجة إلى ظهور الرقص الاحترافي وبداية ظهور مدارس الرقص في القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما ساعدت الموسيقى على تطوير الرقص بدرجة كبيرة. وأكد "دورسكين" في كتابه "مقتطفات من الموسيقي الراقصة" على أن موسيقى الآلات في تطورها حتى القرن الثامن عشر كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالرقص في القصور، ومع مرور الوقت أخذت الموسيقى الراقصة تنال الذاتية الكاملة، أي أصبح هناك موسيقى تؤلف خصيصاً للرقص، وساعد على تثبيت الحركات التي تؤدى عليها حتى أن بعض الخطوات الراقصة عُرفت بأسماء الموسيقى التي تؤدى عليها مثل المينويت والفالس.

الفصـل السـادس

الرقص في القرن السابع عشر

حظي الرقص التاريخي باهتمام كبير في عصر النهضة، وكان جزءاً لا يتجزأ من الأمسيات والأعياد، و انتشرت في فلورنسا بإيطاليا في ذلك الوقت عربات ضخمة تحمل أعدادا كبيرة ممن يرتدون الأقنعة وكورالا من المغنيين يفسرون مدلول الزى وأقنعة الأشخاص الموزعين على العربة، وكان فنانو فلورنسا يدرسون ويطوّرون صور الاحتفالات في أشكال فنية متجددة تحمل الطابع العسكري، مثل العرض الذي يُسمي باسم "باليه الفرسان" حيث يشعر الخيالة بالزهو على الفرس في أشكال مختلفة. كما كانت تقام في قاعات قصور أصحاب المقامات العالية الإيطالية عروضٌ مسرحية تصاحب الغناء والرقص.

وكان الفنانون القادمون إلى باريس ينظمون حفلات السمر والعروض الراقصة بالاشتراك مع الفنانين الفرنسيين ومخرجي الرقصات مشكلين صورا جديدة للعروض المسرحية، مما أعطى للرقص دوراً مهماً. وظهرت في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأسبانيا أشكالا جديدة للرقص. وكانت كل طبقات المجتمع تضع الرقصات الخاصة بها وطريقة أدائها وقواعد السلوك في أثناء حفلات الرقص.

وتُعتبر ثقافة الشعب وسلوكه هي المصدر الذي استمدت منه الحركات المكونة للرقص، والتي في الغالب وضعت ألحانها أيضاً من موسيقاهم القومية، وفى أحيان كثيرة أخذ الموسيقيون يقتبسون الألحان والإيقاعات من الأغنيات الشعبية لعمل الأوبرات و الأوبريتات.

كانت رقصات عصر النهضة أكثر صعوبة من رقصات "البرانل" التي كانت تؤدى في العصور الوسطي، حيث تؤدى رقصات مزدوجة (ثنائية) مكونة من حركات وتشكيلات صعبة، بدلاً من الخطوات البسيطة ضمن جوقة الغناء والرقص. وكان لكل محافظة أو مقاطعة الرقصات الخاصة بها والطابع المميز لها في الأداء. ويقول نوفير في كتاب "كلاسيكية فن الرقص" إنّ المينويت Menuet جاء إلينا من أنجوليم وموطن رقص البورية اوفيرن وقد وجدوا في ليون أوائل لأصول رقصة "الجافوت Gavotte".

وتنتشر بعض أشكال الرقصات الشعبية منذ عصر النهضة حتى الآن في كثير من أنحاء فرنسا، مثل البورية Burre و المينويت Menuet. ويصاحب الرقص أغاني صاخبة يؤديها الشعب بخفة ورشاقة ملحوظتين. و كانت رقصات البلاط الملكي في عصر النهضة في أغلب الأحيان رقصات شعبية، وتغيرت وعُدّلت تبعاً لقواعد الإتيكيت، إلاّ أنّها ظهرت بنحو طبيعي داخل القصور ولم يرقصها إلاّ الصفوة. وتجمع طراز فن الرقص للبلاط الملكي عبر القرون إلى أن وصل وقتنا الحاضر. ويعتقد بعض الباحثين بأنّه لا يوجد بوجه عام أشكال راقصة ثابتة ومحددة. ويتصف الرقص حتى القرن السادس عشر بالأشكال الثابتة الدقيقة، حيث كانت تقنية الرقص والخطوات بسيطة للغاية، وذلك لملائمة نوع الملابس الثقيلة والطويلة جداً في تلك الفترة، وكانت تلك الرقصات تتكون في الغالب من الانحناءات البسيطة، ويتقارب الراقصون ويبتعدون عن بعضهم البعض مشكلين حركات غاية في البساطة ومتكررة، وكان تنفيذها له أهمية كبيرة حيث ارتبطت في كثير من الاحيان بإتيكيت البلاط الملكي "، وفى بداية الأمر كان مؤدى الرقص في القرن السادس عشر لا يلزم بتتابع محدد للحركات، حيث كان كل راقص يتبع سرعة الراقص السابق له، ويمكن للرقصة الواحدة أن يمتزج فيها أكثر من خطوة مع ألحان راقصة مختلفة ويرتبط هذا بقائد المجموعة الراقصة، حيث كان يتبعه بقية الراقصين، إلا انه مع نهاية القرن ظهرت أشكال محددة للرقص بصورة مبسطة وتلقائية من دون التقيد بقواعد خاصة. ويعتبر إتباع قواعد الإتيكيت ضرورياً في أثناء الاحتفالات الرسمية وأمسيات الرقص، وتبعاً لذلك بدأ يظهر في المجتمع الملكي معلم للرقص والسلوك الرفيع، ويهتم اهتماماً خاصاً بالتحية والانحناءات فهي ليست تحية فقط، ولكن أيضا تؤدى في تكوين حركي راقص يعطي حفلات الرقص طابع العظمة الاحتفالية.

وتتطلب دراسة الرقص التاريخي بحثاً أكبر يطوّر من معرفتنا بتاريخ الرقص وأساليبه المختلفة في العصور الماضية، و ارتباطه منذ نشأته وحتى يومنا هذا ارتباطا وثيقاً بفن

المسرح. وكثيراً ما تذكرنا بعض المقطوعات الموسيقية عند سماعها برقصات العصور المختلفة وأيضاً رقصات المجتمع الأرستقراطي الحديث في ذلك الوقت بما تتميز به من تناسق فني وأسلوب جيد، و تؤدي الفتيات الخطوات الراقصة على أصوات آله الكمان جنبا إلى جنب مع ملاحظة أداء الكادنسة، وتقترب أمام صاحبة الجلالة، ثم تؤدي بعد ذلك الرقصة مع اللف والدوران والتحول والتشابك، بحيث لا تستطيع إحداهن الوقوف بصورة مفاجئة بعد أداء تلك الحركات إلا في المكان والصف المخصص لها. و قد وصف الكاتب "م.دورسكين" رقص القصور في أوربا في عصر النهضة بقوله : "توّج الباليه المسمى بالباليه الكبير (Grand Ballet) وهو يتكون من الرقص المشكل المنفذ بطريقة هندسية المحاولات الأولى لخروج باليه بشكل منظم إلى النور". حيث تذكرنا المؤلفات الموسيقية للباليه الكوميدي الخاص بالملكة "تسيرتسا" 1580 بالإنسان المعاصر، وكيف أنها متماثلة لدرجة لا يمكن أن نعتبر إلا أن أرشميدس هو الذي وضعها.

وكان من الصعب تسمية الرقصات التاريخية في فترة بداية عصر النهضة، إذ لم تكن قد ظهرت بعد على المسارح، وظلت بعض هذه الرقصات لعشرات من السنين بعد ذلك، تعرض في المسرح الأحترافي وأصبحت الباسبير Paspair هي الاتجاه السائد في بداية القرن السادس عشر وحتى الثلاثينيات من القرن الثامن عشر تؤديها راقصات البالية واشتهرت إحداهن وهى فرانسواز برافو Francois Bravo بتلك الرقصة على الأخص، إلاّ انّه اختفت الكثير من الرقصات إلى الأبد من صالونات الرقص. اشتمل فن الرقص الفرنسي من بداية القرن السابع عشر على العديد من الحركات الجديدة التي تحتوى على صعوبات تقنية أكثر من ذي قبل، حيث تتطلب رشاقة في الأداء وصلابة أكثر من مثيلاتها الإيطالية في ذلك الوقت، وبدأت تظهر في الرقصات بعض الحركات مثل: الـ Assemble و الـ Jete على منتصف القدمين بالتركيز على الأصابع Demi Point، وأصبحت تقنية الرقص النسائي بصفة خاصة أصعب من ذي قبل، كما ظهرت بعض الحركات الدقيقة مثل Pas de Baurree، وقد ساعد ذلك على تغيير طراز الملابس الخاصة بالبلاط الملكي.

فقصرت قليلاً بحيث تظهر الخطوات الخفيفة للقدمين واضحة للمشاهد. وأصبح الرقص يتسم بالحيوية والسرعة أكثر من ذي قبل، وأصبح الراقص يقود الراقصة في أثناء الرقص، ويحيط خصرها بيده، ويساعدها في أداء بعض الحركات الصعبة، وينظر الراقصون بعضهم إلى بعض طوال فترة أداء الرقصة. واستخدم الفرنسيون ما يتناسب مع ذوقهم العام في الرقص من بعض الحركات الإيطالية مع إعطاء الطابع المميز الخاص بهم بحيث أضيفت إلى الرقصات الخفة والرشاقة المميزة للأسلوب الفرنسي في الرقص.

واستطاع فنان الرقص وعلماء الفنون أن يقوموا بالكثير من التطورات في تقنية الرقص ونظريات الرقص بتكوين أشكال جديدة للرقصات وتكوينات لم تكن موجودة من ذي قبل و وضع القوانين الخاصة بأسلوب أداء تلك الرقصات. ويحتل العالم "توانو أربو Thoinot Abreau" مكانة خاصاً ضمن هؤلاء العلماء في فرنسا، أصدر العالم توانو أربو Thoinot Abreau كتابا ما زال نبراساً لدراسي فن الرقص حتى وقتنا هذا، وهو "أورزيجرافيا"، يصف فيه بالتفصيل وبدقة شديدة أشكال الرقص المختلفة لبعض الرقصات المهمة في ذلك الوقت، كما سجّل في كتبه المؤلفات الموسيقية لكل رقصة والأشكال المختلفة لكل رقصة وطابع الأداء وطراز الملابس وبعض الإكسسوارات المستخدمة في بعض الرقصات. وتشكلت في تلك الفترة الزمنية السويتات الراقصة في قصور الأمراء في أوربا، والتي كانت تتكون في العادة من رقصة احتفالية بطيئة مثل (البرانل) والتي يفتتح بها حفل الرقص، ثم تتبعها رقصة حيوية مرحة تتضمن عدة أجزاء راقصة منفردة مثل الفولتا – الجاليارد – سالتاريللا. ومع مرور الوقت أزدادت السويتات في الصعوبات الحركية نتيجة تطور الحركة في الأداء، وأدخلت فيها بعض الحركات الجديدة مثل بعض القفزات الخفيفة والدوران على قدم واحدة وأداء الكابريول. وأضيفت في نهاية القرن السابع عشر الميلادي "المينويت" التى نالت مجداً وازدهرت، وزادت شهرتها في أنحاء أوروبا جنبا إلى جنب مع ظهور العديد من أشكالها وطريقة أدائها تبعا للميزان الموسيقي والسرعة التي تعزف بها، و أصبحت عنصراً أساسياً في حفلات الرقص في البلاط الملكي في أنحاء أوروبا. كما تطوّرت رقصات الباص

التي بدأت في القرن السادس عشر الميلادي، وبلغت أوج شهرتها في القرن السابع عشر، وانتشرت في فرنسا وإيطاليا على وجه الخصوص، ولكن الفرنسيون أعطوا اهتماما أكبر للكورانتا و البافان والجيجا و الساراباندا. وأصبحت حفلات الرقص عنصراً مهماً في الأمسيات الملكية. وانقسمت إلى حفلات ذات طابع رسمي أو اجتماعي أو عائلي ويُدعى إليها صفوة المجتمع. كما ازدهرت الحفلات التنكرية في تلك الفترة، وكانت تُقدم في تلك الحفلات بعض العروض الراقصة القصيرة التي يؤديها منشدو وراقصو القصور، والتي كانت تمجد الملوك والأمراء، ومن أشهر الملكات اهتماماً بالرقص في ذلك الوقت "كاترين دي ميتديتس"، التي وضعت الحفلات في شكل مسرحي كرنفالى يضم الرقصات الشعبية للعديد من البلاد داخل القصور، ولكن لم يعثر من خلال المراجع العلمية القليلة في الرقص على رسم توضيحي للتشيكلات الراقصة أو الشرح التفصيلي لكيفية أداء تلك الرقصات.

إلا انه بصدور المرسوم الملكي للملك لويس الرابع عشر عام 1661 بتأسيس الأكاديمية الملكية للرقص باريس بدأ عهد جديد لدراسة الرقص والاهتمام به بشكل لم يكن مسبوقاً، واشرف على تعليم الرقص في تلك الأكاديمية حوالي ثلاثة وعشر معلماً عينهم الملك، وكان من أولي مهامهم الاحتفاظ بقواعد الإيتكيت البلاطى بصورة صارمة و اختيار أشكال وقواعد محدده للرقصات و إعداد وتقنين منهج عام يتبع في التعليم إلى جانب ابتكار كل ما هو جديد ويتناسب مع القواعد التعليمية الموضوعة لتلك الأكاديمية.

وساعد العمل الجاد على تطوير الرقص بشكل سريع وعلى انتشار ثقافة تعلم الرقص من خلال مدارس الرقص المختلفة. وظهرت العديد من الرقصات التي اقتبست من بعض عناصر الرقص الشعبي الذي كان آخذاً في التطور نتيجة التغيرات الاجتماعية والثقافية في تلك الفترة. ولعبت الأكاديمية دوراً عظيماً في تطوير ثقافة الرقص في فرنسا، وحققت ازدهاراً خاصاً في مرحلة رئاسة " بيير بوشان Pierr Beauchan" مخرج الباليه ومعلم

الرقص الملكي المشهور، كما أسهم الكثيرون في وضع الأسس العلمية التي بنيت عليها أسس الرقص الكلاسيكي فيما بعد.

وفى أثناء حكم الملك لويس الخامس عشر قلت نسبة التشدد في الإتيكيت البلاطي في حفلات الرقص الخاصة بالأمراء والنبلاء، وخففت صالات الحفلات من الأثاث الثقيل، وكان ذلك إيذانا ببدء عهد جديد في شكل الحفلات الراقصة تماشياً مع التطور الذي بدأ يظهر في أشكال الحياة المختلفة في تلك الحقبة الزمنية، حيث أثر الطابع الاجتماعي للطبقات الأرستقراطية والسلوك في أشكال تكوين الرقصات منذ النصف الأول من القرن السابع عشر.

ظهر لأول مرة في التكوينات التشابك بالأيدي للرجال والنساء معاً في أثناء أداء الرقص، و كثرت الالتفافات و الدورنات والتحويلات في الاتجاهات والأشكال، فلم تقف سيدة واحدة في موضعها، واشتملت الرقصات على تكوينات هندسية سابقة الإعداد.

وأمّا بالنسبة للمسميات الحركية فأنّه من الملاحظ من واقع المراجع العلمية العديدة للرقص التاريخي اختلاف المسمي الحركي تَبعاً للتطور الزمني للرقصات، بمعنى انّه انتقلت كلمة البا Pa من اسم مصطلح يدل على رقصة إلى اسم حركة ذات مغزى محدد مثل Pas de bourres. كما اختلفت المصطلحات من مؤلف إلى مؤلف آخر ومن كتاب إلى آخر مثل Balance : التي تعنى في الرقص التاريخي التأرجح من جنب إلى جنب، بينما تدل في كتاب كوسكوف على انه مصطلح لحركتي Balance Menuet مع خطوة Pas Grave. ولوحظ استقرار المصطلحات في الرقص التاريخي إلى حد ما في بعض الرقصات، وذلك بدءاً من النصف الثاني من القرن السابع عشر، و فيه اعتمد الرقص المسرحي كثيراً على الأوضاع والحركات التي تم تقنينها في شكلها الأولى مثل Jete assemble balance، ولكن مع مرور الوقت تطورت حرفية الأداء وصعوبة تقنية الرقص، وبدأت الحركات تأخذ شكلاً

متطورا وثابتاً يدرس بأشكال موحدة، وطبعت العديد من الكتب التعليمية تشتمل على أسماء العناصر الحركية الموحدة وشكل وطريقة الأداء الموحد.

وتطور الرقص تطورا ملحوظاً على يد "بوشان" 1636- 1705، حيث لم يعد فن الرقص يرتكز على الأشكال وإنما ظهرت حرفية الأداء والتقنية المعقدة في ذلك الوقت، والذي نبأ بتطور كبير في فن الرقص في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر.

و أصبح الرقص المعد مسبقاً من خلال الفرق المحترفة تقليداً ملكياً يقدم سنوياً فضلا عن المناسبات العديدة التي كثيراً ما كان يجري تصميم رقصات خاصة بها. وأصبحت الرقصات أكثر موضوعية من ذي قبل، واتبع من البداية التقاليد الجادة في الرقص. وكان "بوشان" واحداً من ابرع عازفي الكمان في البلاط الملكي وقد عين عميداً للأكاديمية الملكية للرقص بعد أن وضع أشكال وحركات راقصة جديدة تستوجب عمل دوران في الهواء وقذف الأرجل إلى الأمام قبل النزول إلى الأرض مثل Revoltade tournant.

وقد أثرت تلك الحركات الجديدة فيما بعد في تطوير رقص القصور، و حدثت طفرة كبيرة في العناصر الحركية المكونة لبعض الرقصات المهمة مثل المينويت Menuet و الجافوت Gavot،وقام "بوشان" بتطوير فن تصميم الرقصات الفردية. ويقول "رامو" في هذا السياق:

"أنى لم أجد الكلمات كيّ أعطيه المديح الذي يستحقه في السمعة الطيبة التي نالها، فقد أوضحتْ أول تجاربه فن الصنعة، وكان دائماً يتقاسم المعرفة التي يستحقها المؤلف الموسيقي (لوللي)، وكان عالماً وباحثاً في مؤلفاته ولديه القدرة على تحقيق ما يختار".

ومن أهم الحركات التي وضعها بوشان في الرقص البلاطى حركتا " Pas Glissad و Pas Chasse"، وهما اللتان كانتا القاسم المشترك في العديد من رقصات القصور في ذلك

الوقت. وقد شهد القرن السابع عشر الميلادي تعاوناً برّاقاً بين كل من "موليير و لوللي Moliere & Lully، فظهر ما يُعرف "بالكوميديا باليه"، وقد ارتكزا فيه على عناصر الرقص البلاطي القديم بالإضافة إلى الكوميديا الإيطالية، إلا انه في ختام عام 1668 كان ختام هذا التعاون بمسرحية (صاحب الحسب والنسب) بعد أن ازدهر فن الرقص، حيث ادخل كل منهما الجديد في تخصصه وأصبح مكملاً للآخر.

وُلد جان باتيست لوللى 1632- 1687 في فلورنسا. وسافر إلى باريس 1646. وانضم إلى حاشية الأمير "دي جير" عازفا موسيقيا وراقصا، واستطاع أن يؤلف الموسيقى الراقصة، واشتهر في باريس كأحسن راقص متخصص، أدّى العديد من الباليهات والأوبرات. ويقول "برونيور" عن اشتراك لوللى في الأمسيات: "انّه من دون أدنى شك قد كتب عدة باليهات غنائية لهذا العرض الرائع، وقد عينه الملك بعد شهر من هذا ملحناً لفرقة موسيقى الحجرة". ومنذ ذلك الحين أصبح لوللى عضواً مستديماً في حاشية الملك للترفيه، وقد احترف الرقص. وابتدع أشكالا موسيقية جديدة في الأوبرا الغنائية، وساعد ذلك ظهور تصميمات للرقص أدق تطلبت تقنية عالية ومهارة في الأداء. كما ظهرت الحاجة إلى أساتذة متخصصين في الرقص، و منهم من لمعوا وتألقوا في ابتكار الخطوات الجديدة، وكان على رأسهم "بوشان" الذي كان في ذلك الحين منظماً للعروض الملكية الراقصة ".

و كان للرقص عظيم الأثر في الحياة الاجتماعية، حيث كان الرقص الشعبي أساس رقص الحفلات، وجرى تهذيب بعض أشكال الرقص البيني للعامة في الشوارع ليتناسب مع حفلات القصور، وأخذ في التطور والتغير حتى حصل على القيمة الفنية المكتملة له من خلال معلمي الرقص في القصور. ومما لا شك فيه أنَّ عملية تطوير وتكوين رقصات الحفلات جاءت عبر أجيالاً متلاحقة ذات موهبة عالية من فناني الرقص الموهوبين، وأيضاً موسيقيين وأساتذة للرقص والموسيقى. ويعكس رقص الحفلات من خلال ما يحتويه من نظم وتشريعات ظواهر الحياة الطبيعية، و تظهر فيه العلوم الأخلاقية المتداولة في المجتمع والعلاقات

المتبادلة بين الأفراد وقواعد السلوك المنظمة لتلك العلاقات. ونجد أن التغيير الذي يحدث في أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تنعكاس في الإبداع الفني للراقص وفي رقص الحفلات. وبذلك يعتبر رقص الحفلات كأحد أنواع فن الرقص من الأشكال الخاصة التي تعكس الواقع.

وكانت كل فترة من فترات التاريخ وكل وحدة اجتماعية تؤثر في الشكل المنطقي للرقص، وأخذ هذا التأثير ينتقل من عصر إلى عصر، و تنعكس خصائص وأسلوب علي الرقص، وتتكون فيه أشكالا جديدة للرقصات. ولم يُفلت رقص الحفلات من تأثير الزمن والبيئة، فأتى الفالس Valse بعد تغيير المينوبت Menuet و الكادريل Cadril أفسح بعد ذلك مكاناً للتانجو Tango وهكذا مع التطور الزمني جاور الأحدث الأقدم. واستطاع مجال رقص الحفلات أن يقرب الناس من بعضهم البعض، وذلك في ظل الظروف المعيشية والبيئية العادية من أعياد ومناسبات، إلا أن دور رقص الحفلات أصبح بما يحتويه من مهام جمالية متعددة الجوانب مرتبطاً بتعليم فن الرقص مع مرور الوقت وتلاحقه. وأخذت الشعوب تنقل قواعد وسلوك الأفراد خلال الرقص من جيل إلى جيل والتقاليد الخاصة بالرقصات البيئية من خلال الإحتكاك والتعامل ومن خلال القوانين التقليدية للأعياد والقوانين الأخلاقية العامة. وأدّى التغيير في نمط الحياة وقواعد السلوك إلى التغيير في صفة وطبيعة تنفيذ الرقصات نفسها، الأمر الذي أوجب ظهور صور وأشكال جديدة لذات الرقصات، فضلا على أن أشكال الرقصات الشعبية و رقصات الصالون الفخمة قد اقتربت من بعضها البعض من حيث السلوك و الشكل أثناء الرقص. ومن الملاحظ انه لم تتوغل الرقصات الشعبية في الحفلات والأعياد الأرستقراطية، بل نجد أن كثيرا من الرقصات الشعبية تغير شكلها من بعد انتقالها إلى الصالونات، وعادت مرة أخرى من بعد تلك التغيرات إلى عامة الشعب، غير انه احتفظ فيها بالأسس والتقاليد الخاصة بالرقص الشعبي و الصالوني باستمرار. ويشتمل موضوع الطبيعة الطبقية لفن الرقص البيئي على أهمية كبيرة في مجال الثقافة والفن. ويعتبر رقص الحفلات جزءاً مركبا في الثقافة الحديثة لما يحدث له من تطورات سريعة تشمل الرقص والموسيقى. ويعكس الرقص ظواهر الحياة الواقعية غير المقيدة بشروط في شكل تقليدي،

وتعتبر حركة جسم الإنسان هنا هي الوسيلة التعبيرية الرئيسية. وتُنظم حركات الرقص تَبعاً للزمن والفراغ وعلى أساس موسيقي محدد. ولا يحكى رقص الحفلات عن الظواهر الطبيعية والأحداث أو عن المواضيع المحددة، ونجد أن رقص الحفلات مثل فن الرقص بوجه عام هو فن حركي راقص ينعكس فيه العالم الداخلي للإنسان و حالته المزاجية ومشاعره وأفكاره جميعاً.

وبإمكان رقص الحفلات أن يصير دولياً حسب الشكل والمضمون، وأن يعبر عن المشاعر الإنسانية العامة والحياة الاجتماعية، فضلاً على العمق القومي. وتظهر الصفة القومية للرقص عموماً من خلال بعض الخصائص وهى البناء الفني الراقص والموسيقي وسلوك الأداء والتفاصيل الحركية. ويُحتفظ في الرقص البيئي للحفلات بالأساس الشعبي القومي الأولي، وتتركز فيه الصفات الأكثر تمييزاً تبعا لكل قومية، وفى الوقت نفسه يجري تبسيط تقنية أداء الحركات بصورة كبيرة، وتقل أعداد وأنواع الحركات في رقص الحفلات بالمقارنة بالرقص الشعبي التقليدي، وتقل أيضاً التشكيلات الخاصة بالرقص بالإضافة إلى ازدياد الترتيب والتناسق في الأداء بصورة كبيرة.

ولذلك تطرح الكاتبة سؤالا مهماً، وهو يتعلق بالسبب في تحول رقصات الحفلات المكونة من مادة رقص ذات قومية محددة، واتخذت الشكل العالمي حتى في الدول التي تحمل حضارات وثقافات غير أوروبية، مع احتفاظها بالصلة بين المصدر الأول لها في كل بلد، و اقترابها من شعوب كثيرة لا تنتمي أليها تلك الرقصات، وأبيّن مثال على ذلك هو "رقصات الفالس Valls" المتعددة التي انتشرت في عدة دول. و نرى في فترات زمنية سابقة ظهور الفالس Valls في أعمال فنية عديدة، وكأنه من الرقص القومي لتلك البلاد، وعلى سبيل المثال وليس الحصر كما في بعض الأفلام المصرية القديمة. وهذا يبيّن الانتشار الثابت والسريع، و الاهتمام الكبير لكثير من الدول بهذه الرقصات.

و تحتوى الرقصات التي نالت الاعتراف العالمي والحياة الطويلة على صفات مميزة مثل الخطوة المُحدِدة للأوضاع مع إمكانية الارتجال، وساعدت هذه الصفات على الانتشار

السريع لتلك الرقصات، وأدّت إمكانية الارتجال فيها إلى أظهار الملامح القومية، وأعطى كل هذا قفزة وتطورا في أساليب الأداء القومي في فن الرقص.

وسرى قانون التطور على رقص الحفلات مثل أي ظاهرة أخرى، فقد قام بعد ذلك مخرجو الباليهات بتحويل الرقصات القومية وتبسيطها في شكل استعراض يخدم العرض المسرحي. غير انه فضلاً على الصفات الإيجابية من وضع نظام وترتيب الحركات وانتقاء الوسائل التعبيرية، كانت هناك بعض النتائج السلبية لهذا النشاط، إذ فقدت بعض تلك الرقصات الأصالة من خلال تغيير بعض الحركات بُغية خدمة العرض المسرحي ككل. كما لعب الذوق الصالوني البورجوازي فيما بعد في الغرب دوراً في الارتقاء بمستوى فن الرقص البيئي، إلاّ أنَّ بعض الصفات الشخصية قد ظهرت في ملامح الرقص مثل البساطة، و الابتهاج والرشاقة ... الخ.

وتُعتبر إضافة الشخصية الفنية الظاهرة في أشكال الرقص المختلفة من السمات العامة لجميع أنواع الرقص، ويُظهر الاختلاف في أساليب الأداء الصفات المميزة لكل منها، و تُحدد الظروف التي يُؤدي فيها رقص الحفلات أوجه اختلاف هذه الأساليب من غيرها.

ولم يُقاس نجاح رقص الحفلات بدرجة استيعاب المتفرج، لأنه تَبعاً لذلك يؤثر في المؤدى للرقص والمجموعة المرافقة له. أما الشخصية المتكونة في الرقص المسرحي فتُفهم لدى المتفرج وتؤثر فيه تأثيراً محدداً. وبدرجة ما أصبح الرقص قريباً من الشعر بالنسبة للإنسان. فالذي يقع تحت تأثير الموسيقى وسيطرة الحركة ذات الإيقاع هو إنسان مختلف الآن عن لحظات سابقة مضت، فهو ينعزل عن الاهتمامات الأخرى والأعمال اليومية العادية، ويقع تحت تأثير الموسيقي وإيقاعها الراقص، وإذا كان يرقص بنحو روحاني فهو نسبياً شاعر أو فنان من نوع خاص يضع قصيدة شعرية متحركة و يؤلف صورة حركية ويسعى إلى الأداء في شكل مكتمل، ويساعده على ذلك تلك القوى الخفية في فن الرقص التي تستطيع أن تجعل الإنسان يشعر بأنه أكثر جمالاً وبهجة في أثناء أداءه للرقص، سعياً وراء إظهار ما يعتقد انه أحسن ما عنده. وتتحدد من دون أدنى شك صفة تكوين الشخصية لهذه الرقصة وغيرها في كثير من الأحيان بالسمات التقليدية والتي تصبح أشكالا للرقصة، وهذه الأشكال

التي احتفظ بها في فن رقص الحفلات قد أثرت في تطويرها تأثيراً محدداً، وتنتمي إلى هذه الأشكال التقليدية رقصات المواكب طراز البولونيز Polonaiz، والتي ظهر فيها رسم الرقصة الأساسي وخطوات السير الراقصة الثنائية والطوابير والدوائر والرقصات الدائرية، التي تحدد طراز الرقص والغناء في جوقة مفتوحة، يؤدى فيها الراقصون الشخصيات والحركات تبعاً لإشارة قائد الأوركسترا:

"يُعتبر الرقص في الشكل الثنائي هو الأكثر انتشاراً حتى وقتنا الحالي، وعادة ما تتكون تلك الرقصات الثنائية من حركتين أو ثلاثة أساسية تتنوع حسب الرغبة في رسم الرقصة في شكل دورانات أو تغيرات في الاتجاهات وغير ذلك بأن يمسك الثنائي الأيدي ويتركان الأيدي، وعند ذلك ينتقل كل راقص في ناحية.، وكانت تنتشر تلك الحركات في الجافوت Gavot والمينويت Menuet، ويوجد طراز آخر للرقص الثنائي وهو الرقص مع التوقيع بحركة قدم المرافقين، مع التقنية المرتبطة بضرورة الإخضاع لرغبة القائد المرافق في الرقص، ويمكن أضافه البولكا Polca والفالس Valse و المازوركا Mazorka إلى هذه الرقصات".

وقد أخذ تقليد الانتقال في الرقص من حركة تقليدية إلى حركة جديدة حسب رغبة أحد المؤدين لتلك الرقصات الشعبية في الانتشار، ويعكس هذا القدرة على ردود الأفعال السريعة أثناء الرقص الذي يُعتبر ضرورياً عند أداء الرقص الثنائي.

وتظهر "روح الجماعة" في الرقص التاريخي في عملية تكوينه مثلما تظهر في طريقة أداءه، وتبذل المجموعة المؤدية للرقصات وهي مجموعة اجتماعية محددة في المجتمع جهداً كبيراً من أجل إمكانية الإبقاء الطويل على تلك الرقصة أو غيرها. ويرتبط مصير الرقصة بدرجة كبيرة بدرجة فهم المجتمع لها، وتتكون على أساس الظهور والتطور ثم الانتشار من خلال الحفلات ومن أجل أن تعيش الرقصة فلابد أن يتعرف إليها أكبر قاعدة من المؤدين الذين ينشرون تلك الرقصات.

و لعب الرقص دوراً مهماً في تربية النشأ، ويرتبط هذا بالآفاق المتنوعة لرقص الحفلات من وسائل موسيقية وحركية ورياضية وبدنية وأدبية وفنية ..الخ بالتطوير والتعليم.

وتُعتبر الموسيقى الأساس الإيقاعي لأي رقصة، حيث تخلق أساساً تأثيرياً، وتتحدد من خلاله الصلة بين الموسيقي والإيماءة والحركة تَبعاً لطبيعة المؤدي، ويكون تأثير الموسيقي على الراقص في معظم الأحوال إيجابياً يدعو إلى الفعل الحركي الراقص، أي يعطي شكلاً فنياً ورمزاً معيناً ينظم تَبعاً للزمن والفراغ، وهذه إحدى مهام تعليم فن رقص الحفلات.

إنَّ جودة العمل الموسيقي وصفة الأداء تتمتعان بأهمية كبيرة.، لذلك لابد من الاهتمام باختيار الموسيقى المصاحبة للرقص في أثناء تعليم قواعد رقص الحفلات. وتُعتبر السمة العامة للموسيقى الراقصة هي تحديد وتكرار الإيقاعات الموسيقية القوية والمتداخلة. وتوجد تقاليد عظيمة في كتابة موسيقى الرقص وضعها كبار مؤلفي الموسيقي الراقصة، وكانت السمة المشتركة في تلك التقاليد الرقصات الشعبية العديدة و رقصات الحفلات المعروفة داخل تلك المقطوعات الموسيقية، و انعكست تلك الرقصات العديدة في إبداع مؤلفي الموسيقى الأوائل، وأعطى هذا الموسيقيون قيمة فنية كبيرة، وهكذا تأسست تقاليد معينة في تكوين موسيقى فن الرقص. ويرتبط استيعاب رقصات الحفلات مثله مثل أي نوع من أنواع الرقص بتدريبات معينة للجسم، ولذلك يشترط في التعليم تدريبات خاصة تعتمد على الأوضاع الأساسية والوقفات وعناصر رقص الحفلات.، وتساعد هذه التدريبات على أداء الرقص بأتقان. و قد أشير في الثقافات اليونانية القديمة إلى الإمكانيات الكبيرة التي يعطيها الرقص للجسم. ويعتبر التطور المتناسق للجسم من دون النمو المفرط في العضلات من خصائص الراقص الجيد.

وتساعد تدريبات الرقص المنتظمة باعتدال على تطوير الحركة وإزالة العيوب الجسدية، وتكسب الجسم والهيئة الشكل المتناسق وتعطي صورة حيوية و رشيقة للمظهر الخارجي للإنسان، حيث أن الرقص يدرس الحركة المنطقية المنظمة بحيث تبدو رشيقة، وترفع هذه الكفاءات من أهمية تدريس رقص الحفلات في مناهج تعليم الفنون.

ويؤثر رقص الحفلات تأثيراً كبيراً أيضاً في تكوين ثقافة الإنسان، لأن محاضرات الرقص ترتبط بالاستيعاب المنظم لقواعد الأداء المرتبطة بالإتيكيت، من حيث الثبات

والمجاملة واحترام المكانة الأكبر البساطة المتأدبة، تلك هي بعض السمات التي يتربى عليها المؤدي من خلال السلوك في أثناء الرقص، والتي تُصبح جزءا لا يتجزأ من حياته اليومية العادية، وبذلك تكون تلك المحاضرات أسهمت في تهذيب شخصيته وتكوين سلوكه العام.

يعتبر تعليم فن رقص الحفلات إحدى الوسائل في التربية الجمالية وتربية الخلق الإبداعي في الإنسان، فيستطيع فن الرقص مثله مثل أي فن أن يحقق المتعة الجمالية العميقة، فالشخص الذي يرقص جيداً يشعر بأحاسيس غير متكررة من الحرية في الحركة والخفة في الأداء من خلال القدرة على التحكم في الجسد، فهو يسعد بالدقة والجمال والليونة أثناء أداءه للخطوة الراقصة الصعبة ويصبح هذا مصدراً داخلياً للإحساس بالرضاء الجمالي، ويرتبط الشكل الجمالي لفن الرقص ارتباطاً وثيقاً بجمال المضمون الداخلي للرقصة، ويحمل أداء الرقصة في طياته عناصر الإبداع الفني، ويحاول الراقص دائما في أدائه للشكل الجمالي المكتمل للرقصة أن يعبر عن حالته وانفعالاته وان يظهر كفاءته في الأداء وان يعبر عن فكرته من خلال الرقص.

و يعتبر رقص الحفلات وسيلة فعالة في تنظيم أوقات الفراغ وشكلاً ثقافيا يعبر عن ثقافة الأجيال، كما يظهر فيه التأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة والمتغيرات التي تطرأ عليها، كما أنه كظاهرة تاريخية ترجع أصولها إلى صور الرقص الشعبي البيني. وظهر رقص الصالونات والحفلات في مرحلة معينة عند انقسام المجتمع إلى طبقات لكل منها سمات ثقافية خاصة بها، واختلفت أشكال الرقص طبقاً لتأثير عادات وأنماط الحياة لتلك الطبقات، على سبيل المثال وليس الحصر ظهر البرانل القروى Branl والبرانل الخاص بالقصور و الكونترا دانس Contrna Dance الشعبي و الباص دانس Bass Dance و الميونيت الملكي Menuet وغير ذلك .

وظهرت أولي قوانين الرقص في القرن الرابع عشر في عصر النهضة، حيث ازدهار الحركة الثقافية في أوروبا، إذ كانت تنحصر في عناصر رقصات البروميناد Promenad ورقصات المواكب الشعبية في الشوارع المنتشرة في جنوب فرنسا.

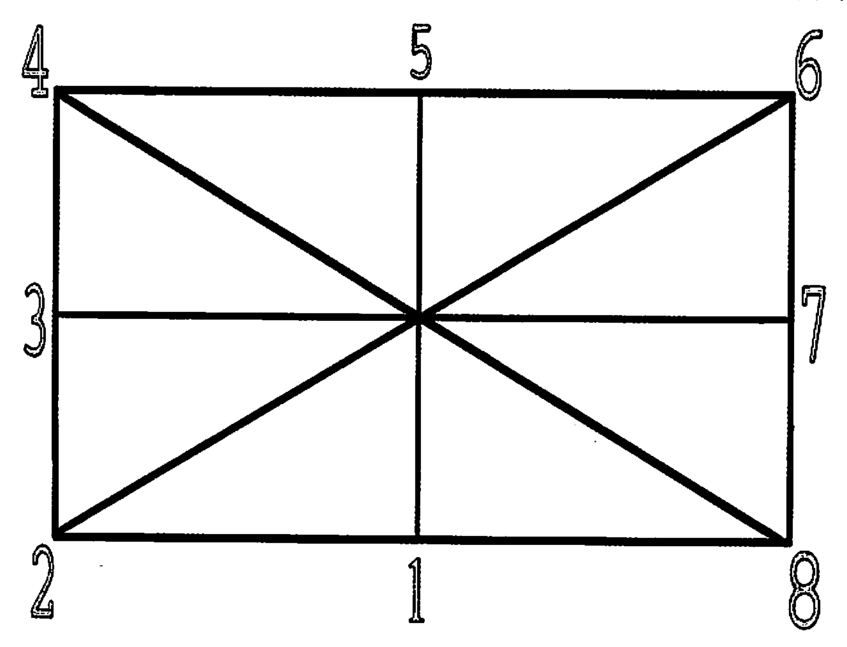
كما تبلورت الوسائل التعبيرية ورقصات الحفلات في زمن كثرت فيه الأعياد والمناسبات الاحتفالية، التي كان الرقص إحدى مظاهرها كما ظهر مؤخراً في تلك الفترة البانتوميم من خلال المسرحيات ذات المضمون الدرامي و التي تحمل صبغة شعبية، وكان يلعب أدوارها ممثلون متجولون أثناء تناول الرواد للطعام وبين تغيير الوجبات ورقصات المواكب في القصور، وقد احتفظ في وقتنا الحاضر بأسماء هذه الرقصات فقط. وقدم أول وصف نظري لها في القرن السادس عشر حيث قام "توانو آربو Thoinot Branl" بوصف الأنواع المختلفة لرقصات القرن السادس عشر. وتعتبر البرانل من إحدى أنواع الرقص الترفيهي القديم المفضل لدى الشعوب الأوروبية، وقدمت هذه الرقصات المحببة لدى العامة داخل القصور في أسلوب رقص الصالونات الأرستقراطية، و أصبحت من أوائل أشكال الرقص الخاص بالحفلات ولعبت دوراً كبيراً في تطور رقص الحفلات، كما استخدمت البافان Pavan بصورة موسعة للغاية، حيث كانت تؤدي مع حمل المشاعل أو الشمعدان في الأيدي، وكان يفتتح بها الحفل الراقص و أصبحت تلك الرقصات ضمن طقوس الزواج بعد ذلك.

وكانت حفلات الرقص قبل القرن السابع عشر تقدم بمصاحبة الاوركسترا، حيث يتكون من أربعة عازفين لآلة الفلوت وترومبون واحد واثنان أو ثلاثة عازفين لآلة الكمان، وتنتمي هذه الرقصات التي بها مجموعة ثرية من الحركات إلى مجموعة "الباص دانس Bass Dance" أي الرقصات المنخفضة بدون قفزات أو أي ارتفاع للأقدام عن الأرض، كما تشتمل على بعض مشاهد تمثيلية صامته.

ومع ارتقاء الحضارة وتقدم الثقافة وظهور مدارس تعليم الرقص صقلت وتهذبت بصفة نهائية رقصات العصور الوسطي، وجاء المينويت Menuet والريجادون Regabon بأشكاله الرئيسية المأخوذة من الرقصات الشعبية بديلاً للباص دانس Bass Danes، وبدأت في الظهور الرقصات ذات القفزات الخفيفة و الدورانات التي تتصف بالإيقاع السريع نوعاً ما ورشاقة الأوضاع، و ذلك بدأ من العقد الأول في القرن السابع عشر.

وصحح عدد كبير من المعلمين و مصممي الرقص أشكال الرقص واختاروا لرقصات الحفلات الرقصات ذات الأعداد الكبيرة والأكثر شهرة في ذالك الوقت، والتي كانت تتصف بالحيوية والروعة في الأشكال وكان يقدم الرقص الجماعي في صالات الرقص متضمناً الكورانتا و الجافوت وغيرها، و أصبحت تلك الرقصات هي السمة السائدة للرقص في ذلك الوقت في كافة أنحاء أوروبا وسنتناول بالتفصيل بعض أشهر الرقصات في القرنين السابع عشر والثامن عشر من ناحية النشأة التاريخية والعناصر الحركية المكونة لها تأثرها بالمتغيرات الثقافية.

تقسيم أركان و حوائط صالة الرقص :



مفاتيح الرموز و الأشكال :

الراقص	X
الراقصة	O
الاتجاه إلي اليمين	→
الاتجاه إلي اليسار	←
الاتجاه إلي الأمام	↓
الاتجاه للخلف	↑

رقصة الكورانتا "Courante"

تعتبر رقصة الكورانتا من أهم رقصات البلاط الملكي والمعبرة عنه، حيث "نشأت في ايطاليا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر"، وقد سميت في المراجع باسم "الرقص النمطي" أو "الموكب المتفاخر".

وترجع كلمه كورانتا إلى الكلمة الإيطالية Corrente و التي تعني سبل المياه، كما تشبه المراجع العلمية انسياب حركات رقصة الكورانتا بحركة السباح الذي يغطس في المياه ويظهر من جديد في حركة انسيابية متتابعة.

وتؤدى رقصة الكورانتا في تكوين بيضاوي أو دائرة يأخذ شكل الاستطالة، و الذي يعطى إمكانية عمل حركات " متعرجة " أي في اتجاهات عكسية نحو الزوايا تماثل رقصة "Piva" الإيطالية القديمة التي تعود إلى القرن الخامس عشر، وكانت تؤدى على ميزان ثلاثي يعزف على آلة المزمار، وغالباً ما تعود إليها نشأة بعض الرقصات الثلاثية الميزان. وكانت الكورانتا عبارة عن خطوات بسيطة تؤدى في تشكيلات معقدة نسبياً بالنسبة للرقص في القرن السابع عشر .

وكان لها شكلان الأول بسيط والآخر مركب، وتكون الشكل البسيط من خطوات سهلة ومنزلقة (Glisse) و (Demi Coupe) التي غالبا ما كانت تؤدى للأمام في طابور ثنائي . أمام الشكل المركب فقد احتوى على جزء راقص يحمل طابع البانتوميم، حيث يدعو ثلاثة من الرفقاء ثلاثة من النساء للاشتراك معهم في الرقص، وتنسحب النساء في ركن الصالة ويطلبن للرقص ويرفضن، ويبتعد الرفقاء بعد رفضهن ثم يعودون مره أخرى في شكل طابور منتظم ويقفن أمام النساء على نصف ركبة طالبين الرقص مرة أخرى، وهنا يبدأ الرقص، وكعادة رقص القصور في تلك الحقبة الزمنية فقد كانت الغالبية العظمى من الرقصات تبدأ بتكوين راقص للتحية (Reverance) تتبعه الحركات الخاصة بالرقصة التي تؤدي.

وفى التكوين المركب لرقصة الكورانتا تؤدي الحركة الأساسية لها للأمام و للأجناب بشكل عكسي للراقص والراقصة في نفس الوقت بالقدم اليسرى.

ويقول "توانو أربو Thoinot Abreau" في كتابه "اوزيجرافيا" : "أن رفيق الرقص في الكورانتا يؤدى الرقصة على الركبة"، دون أي توضيح إلى كيفية أداء تلك الحركات، إلا أنه من خلال البحث في بعض المراجع الأخرى على أصول تلك الرقصة، وجدنا أن الراقص كان يؤدي حركات أكثر صعوبة، يتخللها النزول على الركبة في نهاية كل حركة تعبيراً عن المهارة والقدرة الحركية الفردية في تلك الحقبة الزمنية، وأيضاً كنوع من الامتنان للراقصة على أداء الرقصة معه.

وقد انمحى بالتدريج المشهد البانتوميمى من رقصة الكوارنتا في القرن السابع عشر، وتم الاكتفاء ببدء الرقصة بالتحية كما كان متبعاً في رقص القصور في ذلك الوقت.

وكثيراً ما كان يتغير ميزان الكورانتا الموسيقي ففي البداية كان 2/4 ثم أصبح ثلاثي الميزان.

وعندما انتشرت الكوارانتا بعد انتقالها من إيطاليا إلى فرنسا من خلال معلمي الرقص أصبحت تؤدى في حفلات الزواج "وقد قدمت في حفل زواج الأمير "بورجودنسكى" عام 1697، حيث افتتح الحفل برقصة الكورانتا، وبدأت الرقصة بالتحية كالمعتاد مرة بجميع الحاضرين، ثم يؤدي الراقصون التحية مرة أخرى كل منهم للآخر على مدى مازورتين موسيقيين ثم تبدأ الرقصة.

وفى عام 1700 تقريباً توقفت الكورانتا عن الظهور في الحفلات داخل القصور، وخاصاً الشكل المركب لها وذلك لصعوبة أدائه، وأتى بديلاً لها رقصات أكثر بساطه في الأداء وحيوية .

أثر العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة الكورانتا

أولا: العوامل الاجتماعية

يعتبر ظهور رقصة الكورانتا ضمن مراسم الزواج داخل البلاط، من الأسباب التي فرضت عليها الالتزام بقواعد البروتوكول البلاطي، من حيث أداء التحية داخل التشكيل الراقص أكثر من مرة، و أتسمت الرقصة بطابع البطأ والوقار، حيث أن المؤدين للرقصة هم المدعوين في حفل الزواج و على رأسهم الملك والملكة، والذين تتفاوت أعمارهم وقدرتهم

البدنية، مع الأخذ في الاعتبار عدم تمتعهم بقدرات مهارية عالية تسمح بأداء خطوات صعبة، مما جعل الخطوات المركبة لهذه الرقصة بطيئة وممتدة.

ثانيا: العوامل الثقافية

أ - الأثر الموسيقي

لم تظهر في القرن السابع عشر مدونات موسيقية خاصة بالكورانتا، مثلما حدث في منتصف القرن مع رقصة المينويت على سبيل المثال، وإنما كانت تقدم الرقصة على ميزان موسيقي 3/4 معتدل يغلب عليه الطابع البطيء، وقد تركت حرية الاختيار لمصمم الرقصات داخل القصر في اختيار الموسيقي التي ستؤدى عليها الرقصة، إلا أن الطابع العام للرقصة والظرف الاجتماعي الذي كانت تؤدى فيه فرض عليها نوعاً واحداً من الموسيقي لا يتغير ويتفق معها، مما أثر بالتالي على الحركة، إذ لم تحدد لها موسيقي خاصة فأصبحت الحركات واحدة ولم تتغير .

ب - الفن التشكيلي

أثر تطور فن العمارة داخل القصور بشكل كبير على رقصة الكورانتا وذلك من حيث التشكيل الذي قدمت به الرقصة، فقد كانت قاعات الرقص حتى الثلث الأخير من القرن السادس عشر تحتوى على العديد من الأعمدة التي تحكمت إلى حد كبير في تشكيل الرقصات، والذي لم يخرج عن الصفوف المتعامدة ليلاءم طبيعة المكان الذي يقدم فيه، أما في رقصة الكورانتا فقد ظهر فيها و لأول مرة التشكيل المستدير أو البيضاوي في الرقص، وقد واكب هذا اختفاء الأعمدة الضخمة داخل قاعات القصور والاهتمام بالرقص لدرجة إنشاء قاعات خاصة به داخل القصور مناسبة لإقامة الاحتفالات، حيث كان الرقص العنصر الأساسي أثناء الاحتفالات الملكية.

جـ - الأزياء

تطورت الأزياء في النصف الأول من القرن السابع عشر تطورا محدودا، فقد احتفظت أزياء الرجال بالياقة المنشاة المستطيلة المبطنة بواسطة سلك رفيع، مما لم يسمح بأي حرية لحركة الرقبة سواء للجنب أو لأسفل، وقد ظهر هذا واضحاً في رقصة الكورانتا، حيث

اكتفى الرجال بأداء الخطوات بشكل موحد ولم يظهر فيها أي حركات مثل (Port debras) أي الميل للأجناب أو للأمام. كما أن الأحذية في تلك الحقبة الزمنية ظهرت من خلال الشكل المدبب ذو الكعب العالي والمحلاة بالأشرطة الملونة أو الورود بالنسبة للنساء، وبالتالي كان (Demi Point) يؤدي في شكل ارتقاء بسيط للكعبين عن الأرض، ولم يكن شد المشط قد عرف بعد، كما لم تظهر أحذية خاصة للرقص.

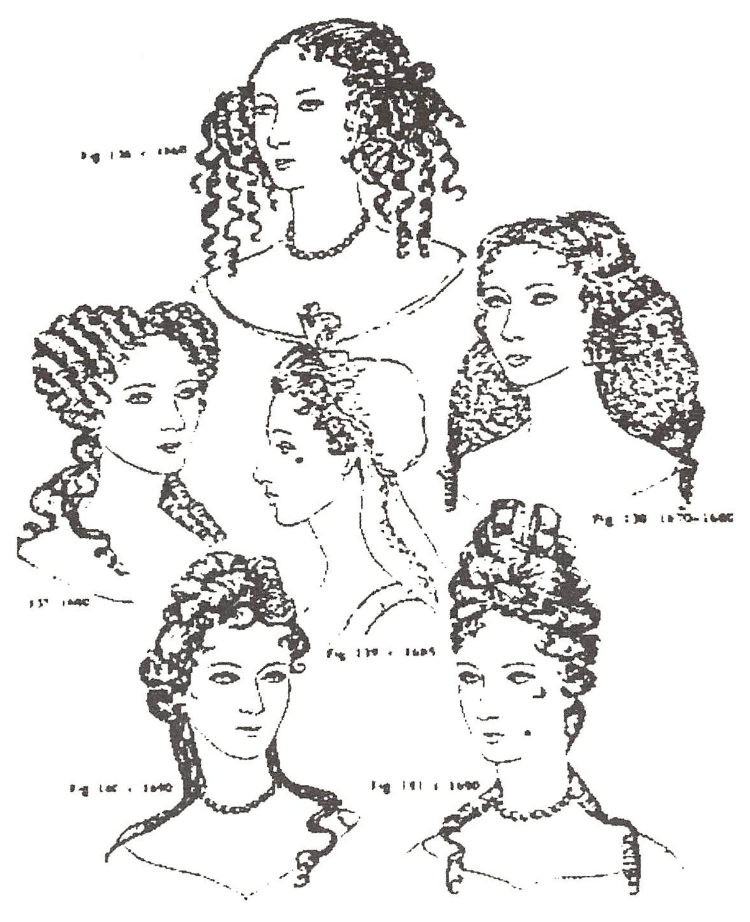
أما أزياء النساء : فعلى الرغم من ظهور اختلاف واضح فيها عما كانت عليه في القرن السادس عشر إلا أن هذا الاختلاف كان يعوق الحركة إلى حد ما وخاصة بالنسبة للرقبة، حيث استمرت الكولة المستديرة المقواه بالسلك في الظهور خلال الثلث الأول من القرن السابع عشر، مما لم يسمح بأي حركة للرقبة سواء الاستدارة أثناء أداء الخطوات أو اتجاهها لأسفل أو لأعلى وخاصة مع ارتداء القبعات العالية التي انتشرت في تلك الحقبة الزمنية، والتسريحات المعقدة للشعر المستعار الذي كثر استخدامه بين النساء.



المرحلة الأخيرة من القرن ١٧



- المرحلة الأخيرة من القرن ١٧



د ـ الأثر الاحترافي للرقص

لم يظهر في رقصة الكورانتا ما يدل على تطور تكنيك الرقص بشكل كبير في أوائل القرن السابع عشر، حيث لم يكن تقنين الرقص قد تطور تطوراً كبيراً يسمح بوجود تطور أساسي وجذري في العناصر الحركية المكونة لرقصة الكوارنتا، وإنما اكتفى المصممون بتطوير حركة " Pas Glisse" المعروفة منذ نهايات القرن السادس عشر إلى حركة "الباجراف Pas Grave"، مع استناد القدم الخلفية على الأرض في البداية ثم رفعها عن الأرض قليلاً لتأخذ الشكل المعروف الآن بالأرابيسك" وإنما منخفض ويقترب كثيراً من الأرض، وقد أدى اختفاء رقصة الكورانتا سريعاً من حفلات الرقص في القصور إلى عدم ظهور أي تطور لها.

و كانت تؤدي رقصة الكورانتا في القرن السابع عشر كالتالي :

الخطوة الأساسية لرقصة الكورانتا هي خطوة الباجراف Pas Grave و تؤدي علي ميزان موسيقي 3/4. يقف الراقص في الوضع الثالث و اليد اليمني في التفافها في اليد أليسري للفتاة في وضع الاستعداد، التي يقف الراقص و يدها أليسري علي يد الراقص اليمني في الوضع الثالث، و تبدأ الحركة من منتصف الصالة ثم الاتجاه إلي نقطة رقم 1.

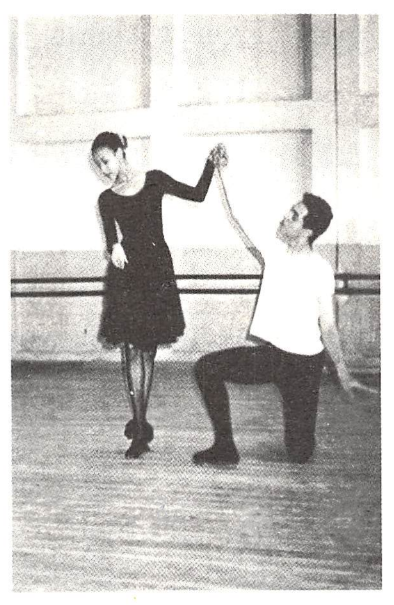
المازورات	الحركة	الاتجاه
المازوره الأولي	تنزلق القدم اليمني للأمام و تؤدي القدم اليسري Demi Plie و ينتقل الجسم علي القدم الأمامية مع الصعود Demi Plie و شد القدم الخلفية في شكل Arabesque منخفضة في الثلث الأول من المازورة، و ثبات في هذا الشكل في الثلث الثاني مع اتجاه الرأس من ناحية القدم الأمامية و اليدين للأسفل بعيداً قليلاً عن الجسم في الجنب، ثم تضم القدم الخلفية قي الوضع الثالث علي Demi Plie للأمام في الثلث الأخير من المازورة.	X O | | | | ↓ ↓ نقطة 1

و قد تكونت رقصة الكورانتا من خطوات أخري مساعدة لخطوة الباجراف، مثل البامينو Pas Menue التي كانت القاسم المشترك في العديد من رقصات القرن السابع عشر، بجانب أداء الشكل الراقص لتحية القرن السابع عشر، و الذي كانت تبدأ به دائماً الرقصات، كما كانت تؤدي خطوة الباجراف أيضاً للجنب و ذلك تبعاً للتكوين الحركي الذي يراه المصمم.

التحليل الحركي للرقصة "الكورانتا"

تؤدي جميع الحركات علي نصف أطراف الأصابع المنخفضة، أي بالارتقاء قليلاً بشكل يسمح بالحركة، و يرجع ذلك إلي أن تلك الحركة تؤدي و الراقص و الراقصة يرتدون أحذية ذات كعوب عالية، و ذلك من صفات الأزياء في ذلك العصر.

و يعتبر إيقاع الرقص ثابتاً، فبينما تؤدي النساء حركة واحدة، كان الرجال يؤدون حركتين علي نفس الإيقاع. و ربما هذا ما قصده "تورانو أربو" بقوله "أن المرافق يؤدي علي الركبة"، حيث قصد نزول الرجال علي الركبة ضمن أداء الحركات الراقصة كما يظهر في الصورة.



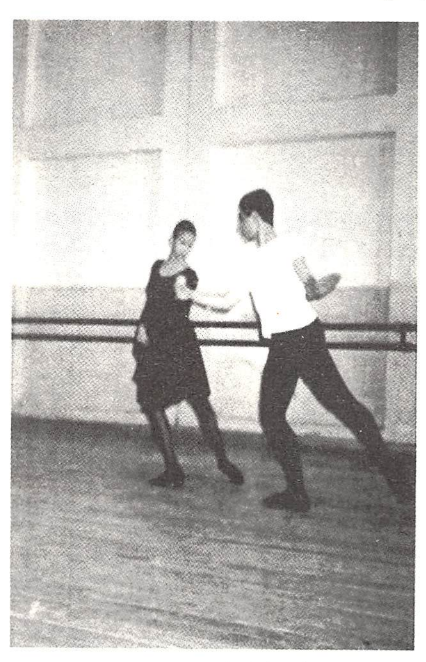
إلا أن هناك بعض الحركات تؤدى كوحدة حركية واحدة بطيئة إلى حد ما مثل " Pas Grave" مرة واحدة داخل المازوره الموسيقية الواحدة، بينما هناك حركات أخرى تؤدى على نفس الميزان الموسيقي والسرعة ولكن تؤدى في شكل سريع على الرغم من بطأ الموسيقي مثل "Pas menue" حيث احتوت المازوره الموسيقية الواحدة على ثلاث خطوات "Pas menus" سريعة وقصيرة على " Demi Point" وعدم تحريك الرأس ناحية اليمين أو اليسار وذلك تبعا لطابع الوقار الذي اتصفت به الرقصة، حيث كان يغلب عليها الطابع

البطيء، كما أن الطابع العام للأزياء والشعر المستعار الضخم وخاصة للنساء ولم يكن يسمح بأي حركات للرأس سوى النظر للأمام دون خفض الرأس أو النظر تجاه رفيق الرأس .

رقصة آليماندا Allemande

و هي رقصة ألمانية المنشأ، وتنسب في المراجع العلمية إلى الرقصات الجماهيرية التي تؤدى دون حد أقصي للأعداد تبعاً لما يتحمله المكان الذي تؤدي فيه، كما لم يظهر فيها تبجيل الرتب العسكرية أو ذوى المكانات الملكية الخاصة، و ربما يرجع ذلك إلى انتشار الأفكار التحررية في الحياة العامة بشكل عام وظهور ذلك في الفنون بشكل خاص.

وقد وصف "توانو آربو Thoinot Abreau" رقصة الآليماندا بأنها : "رقصة تؤدى بخطوات منخفضة أي بدون قفزات في شكل أزواج متتابعة"، ولم يحدد فيها عدد الراقصين، وتبدأ الرقصة بالراقص ممسكا بيد الراقصة، وتتكون الرقصة من خطوات البرانل المزدوج للأمام والخلف و للأجناب، وقد استخدمت في الرقصة خطوة الباجراف "Pas grave" بدون قفزات للجنب مع رفع القدم في الهواء "Pied en lair".



خطوة الباجراف Pas Grave

وتبدأ الرقصة في شكل طابور من أخر الصالة، وعندما يصل كل ثنائي إلى النهاية يقومان بعمل التحية (Reverance) وينصرفان إلى الخلف بدون ترك الأيادي، ويستمران في الرقص في الاتجاه المعاكس، و تؤدى الأليماندا في جزأين ويستغرق كل جزء منها حوالي ثمانية موازير.

و قد احتوت رقصة الأليماندا علي العناصر الحركية التالية :

خطوة "البا بي أون لير Pas Pied en L air" و هي شبيهه بالحركة " Rond Jamp en Lair" المعروفة في الباليه الكلاسيكي، حيث تقوم القدم اليمني بالارتفاع قليلاً في الهواء و أداء حركة دائرية بالأصابع ثم الارتقاء عليها و شد القدم الأخرى للخلف من خلال خطوه للأمام في شكل أرابيسك. كما في الصورة السابقة.

و خطوة "البرانل Pas Branl" و خطوة "الدوبل برانل Double Branle" و هما من ضمن العناصر الحركية التي تنتمي إلي القرن السادس عشر، و أستمر ظهورها في العديد من الرقصات البطيئة، منها رقصة الأليماندا و خطوة "البا جراف Pas Grave"، و هي تنتمي إلي مجموعة الخطوات التي تؤدي بانزلاق القدم الأمامية للأمام و الارتقاء بها قليلاً عن الأرض مع ارتفاع القدم الخلفية قليلاً عن الأرض في شكل أرابيسك، و يؤديها الراقص و الراقصة بنفس الطريقة، ولكن بشكل عكسي حيث تبدأ الراقصة بالقدم اليمني بينما يؤديها الراقص في نفس الوقت بالقدم اليسري. كما في الصورة التالية.



أثر العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة الأليماندا

أولا : العوامل الاجتماعية

تأثرت رقصة الأليماندا بالحياة الاجتماعية إلى حد كبير، فقد بدأت في منتصف القرن السابع عشر في فرنسا إرهاصات للأفكار التحررية التي ظهرت في المجتمع وأثرت في كافة أوجه الحياة والتي كان الرقص أحدها، فلم يظهر في الاليماندا ولأول مرة في الرقص البلاطى تبجيل الرتب العسكرية أو ذوي المكانات الملكية الخاصة وإنما اعتبرت ضمن الرقصات الجماهيرية أي يؤديها جميع المتواجدين في الحفل، ولم تظهر العناصر الحركية المكونة لها وإنما اكتفى الراقصون بأداء التحية لمرافقي الرقص في نهاية الرقصة كنوع من الشكر على مشاركتهم الرقص.

ثانياً: العوامل الثقافية

أ ـ الأثر الموسيقي

اعتبرت الأليماندا ضمن الرقصات الاحتفالية والتي تؤدى على ميزان بطئ مماثلا لرقصات الباص في القرن السادس عشر، ولم تتطور الموسيقي التي أديت عليها من ناحية السرعة أو اختلاف الميزان الموسيقي، وبالتالي لم توجد لها مدونات موسيقية خاصة بها، وإنما اكتفت المراجع بتعريفها كنوع من أنواع الرقص البيني حيث قدمتها على الموسيقي الخاصة برقصات القرن السادس عشر مثل البافان.

ب- الفن التشكيلي

سمح تطور فن العمارة داخل القصور في القرن السابع عشر بظهور تشكيلات عديدة في فن الرقص لم تكن موجودة من قبل، حيث ساعد اختفاء الأعمدة الرخامية الكبيرة داخل القاعات على ابتكار تشكيلات راقصة جديدة والسماح لأكبر عدد من المدعوين بالاشتراك في الرقص، وعلى الرغم من خلو رقصة الأليماندا من أي تشكيلات هندسية وإنما اقتصرت على الأداء في شكل صفوف إلا أنها اتسمت باشتراك جميع المدعوين في الأداء.

ج - الأزياء

تطورت الملابس تطوراً سريعاً و بسيطاً في منتصف القرن السابع عشر، إلا انه كان ملحوظاً وأثر مباشراً على الأداء الحركي حيث خفت إلى حد ما الياقات الكبيرة المنشأة وارتفعت قصة الصدر بالنسبة للفستان إلى ما بعد الصدر مباشرة، مما أعطي الفرصة قليلاً للميل إلى الأجانب وأداء شكل بسيط منه إشكال " Port de brass" للأجانب وظهر ذلك واضحاً في حركة " Pas paid en lein"، كما أدى ضيق الأكمام قليلاً إلى سهولة رفع اليدين في مستوى الأكتاف أثناء أداء حركة " Pas grave"، إلا أن الشعر المستعار المرتفع حد من حركة الرأسي فلم تنخفض لأسفل أو تتحرك جهة اليمين أو اليسار بسرعة وإنما كانت اتجاهات الرأس تتم ببطء شديد يتناسب مع ثقل إكسسوارات الشعر وأيضا يتفق مع الميزان الموسيقي والطابع المميز للرقصة.



أما بالنسبة لملابس الرجال فتميزت ببعض الخواص التي سمحت إلى حد ما بحرية لحركة القدمين حيث قصر البنطلون وظهرت الجوارب الطويلة ذات الشرائط الملونة، والتي أظهرت القدم وقد كان كبار السن يرتدون المعاطف الثقيلة القصيرة إلا أن ملابس الشباب من الرجال فقد أقتصرت علي الصديرى مع ضيق أكمام القميص، مما سمح بخفة الحركة وسهولة رفع الدين أثناء الرقص و أداء بعض الخطوات مثل " Pas grave" والتي ارتفعت فيها الأيدي لأول مرة إلى مستوى الأكتاف أو أعلى قليلاً.





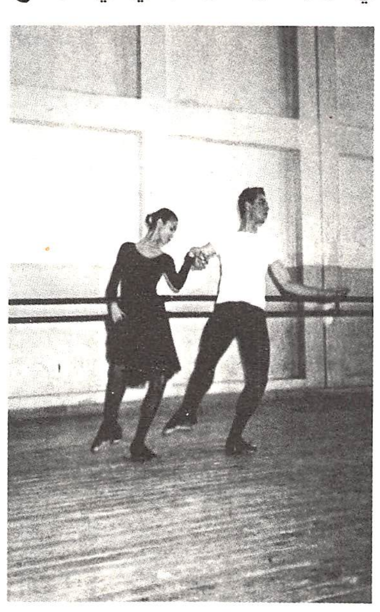
د - أثر الرقص الاحترافي

سرت قوانين الرقص في تلك الحقبة الزمنية على رقصة الأليماندا مثلها مثل الرقصات التي سبقتها من ناحية الطابع المميز لها أو قواعد الرقص، حيث انتمت رقصة الأليماندا إلى طابع الرقصات البطيئة التي تؤدي بوقار والتي لم تتغير سرعتها، أما من ناحية العناصر الحركية فقد احتوت على "الباجراف Pas grave" خطوة "البرانل Branl" و"البا مينو Pas menues"، وقد كانت تلك الحركات القاسم المشترك في معظم رقصات القرن السابع عشر، إلا أن الأليماندا انفردت بظهور حركة (Pied en lair) وتعتبر تلك الحركة بداية ظهور أداء حركات المشط في الهواء على الرغم من عدم ظهور تكنيك خاص بالأصابع في ذلك الوقت، إلا أن تلك الحركة كانت تؤدي في شكل استدارة للقدم مع ثني الركبة قليلا ثم شدها للأمام في

ارتفاع25º في الهواء وأخذ خطوه للأمام، وهو ما أعتبر من الصعوبات المهارية في ذلك الوقت.

خطوة "البامينو" و هي مجموعة من الخطوات المتتالية الصغيرة، و عددها ثلاثة تؤدي في مازورة واحدة للأمام في النصف الأمامي للقدمين و يؤديها معاً الراقص و الراقصة بشكل عكسي في وقت واحد.

أما خطوة "البا بي أون لير Pas Pied en L air" فتؤدي في مازورة واحدة كالتالي: في مازورة الاستعداد يقف الراقص في الوضع الثالث للقدمين وضع الاستعداد بالقدم اليمني و الراقصة بالقدم اليمني، و يد الراقص اليمني في الوضع الثاني ممسكة بيد الراقصة.



المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	يقوم الراقص بأداء دائرية في الهواء لمشط القدم اليمني في اتجاه النقطة 2، تكون القدم اليسري في Plie، في النصف الأول من المازورة، يأخذ خطوة تجاه نقطة 2 بالقدم اليمني، و في النصف الثاني من المازورة تضم القدم اليسري في الوضع الثالث مع شد الركبتين.	X O

التحليل الحركي لرقصة "الأليماندا"

تنتمي رقصة الأليماندا إلى نوع الرقص البلاطى البطيء إلى حد ما، أي ليس فيها خطوات سريعة وإنما اتسمت بطابع الوقار في الأداء، وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال العناصر الحركية المكونة لها وهى خطوة "البرانل Branl" والدوبل برانل وخطوة الباجراف و "البى اون لير Pied enlair-grave"، وتؤدي في شكل صفوف تتقدم من نهاية قاعدة الرقص إلى الأمام وتتكرر الوحدة الحركية بتكرار المازورة الموسيقية الخاصة بها، أي إذا أحتوى التشكيل على أربع عناصر حركية تؤدي مثلاً في ثماني مازورات تتكرر نفس العناصر الحركية مرة أخري إلى أن تبلغ المجموعة الراقصة مقدمة القاعة، وتخلي بعدها المكان لمجموعة راقصة أخري.

و رقصة أليماندا تؤدي علي ميزان 3/4، مع الملاحظة أن تلك الرقصة كانت تؤدي في شكل طوابير حيث تؤدي نفس الحركات بشكل متكرر بدون أي تشكيل هندسي مع الاحتفاظ بشكلها التقليدي الذي يخضع لقواعد الإيتيكيت الملكي، حتى دخل عليها حركة Pas en Pied air l□، و من الملاحظ أن تلك الحركة لم تتكرر في أي رقصة أخري من رقصات القرن السابع عشر.

رقصة سالتاريلا

ترجع نشأة رقصة السالتاريلا إلى جذور إيطالية ذات طابع شعبي، وتؤدى على ميزان 3/8، 6/8 "، وترجع المراجع العلمية تسمية تلك الرقصة إلى كلمة Saltare أي قفز، وتميزت رقصة السالتاريلا بأنها رقصة بسيطة وليس لها رسم هندسي محدد تؤدي فيه، كما أنها تميزت بكثرة تكرار حركة "البلانسية balance"، كانت تؤدي على ميزان 3/4 وسرعة متزايدة تبلغ أقصى سرعتها في نهاية الرقصة، وهي رقصة مزدوجة بدون إعداد محددة، وغالبا ما كانت تبدأ بمشهد بانتومايم يؤدي فيه الرجل بعض المهارات الفردية التي يدعو من خلالها السيدة إلى مشاركته الرقص، وتلوح له السيدة بمنديل في يدها بالرفض ثم يؤدي بعض الخطوات الفردية مرة أخرى بعدها يعطي الإشارة لآلة النقر ببدء النقر مع أول قفزة وتبدأ الرقصة، إلا أنه في بعض المناطق بايطاليا انتشرت تلك الرقصة في شكل حلقات غناء شعبي يقف فيها الراقصون المنشدون متلاصقين الأكفاف و ينحني الجسم للأمام داخل الدائرة وتوضع الأيدي على الأكتاف، وتؤدي بعض الحركات المنزلقة بدون قفزات، وتؤدي أيضاً البلانسية، ويتحرك الراقصون باتزان مع حركة الأرجل، وتبدأ الدائرة بأخذ شكل الصف الزوجي الراقص، وتؤدي الحركات في شكل خطوات للأمام بمصاحبة الدف، وتخترق الدائرة سيده عجوز تبدأ في الغناء أو في بعض الأحيان يدخل العازفون في الدائرة أثناء أداء الرقصة. وانتشرت رقصة السالتاريلا في ربوع أوروبا، إلا أنها لم تظهر في البلاط الفرنسي إلا فترات قصيرة من خلال فرق الرقص التي كانت تستدعى للحفلات الملكية، وسرعان اختفى ظهور تلك الرقصة داخل القصور الفرنسية، وربما يعود ذلك إلى ظهور احتراف الرقص وانتشار المسارح الخاصة بالفرق الراقصة من ناحية، ومن ناحية أخرى انفصال تصنيف الرقص إلى ما يؤديه عامة الشعب و بلاطى يؤدي داخل القصور، وقد أضيفت السالتاريللا فيما بعد ضمن الرقصات الشعبية.

رقصة سارابااندا

تعتبر أسبانيا الموطن الأصلي لرقصة "السارابااندا Sarbanda"، و ظهرت كرقصة شعبية تؤدي على الأغنيات التي اعتبرها بعض الأدباء والمثقفون تندرج تحت مصنف الأغنيات الخليعة. وتحدد المراجع العلمية القديمة معنى كلمة سارابااندا قائلين " أنها تخرج من اسم الآلة التي تصاحب الغناء"، بينما يعتبرها بعض المتخصصون من المصادر الأولى لكلمة "Sarband" الفارسية، ولم تحتفظ المراجع العلمية برسم هندسي يوضح الشكل الذي كانت تؤدي عليه تلك الرقصة، إلا أنها طبقاً لوصف مخرج الباليه المشهور "كارل بلازيس Carlo Blasis" للسارابااندا في أحد أعماله قائلاً "يختار كل مشترك في هذه الرقصة السيدة التي يرقص معها وتعطى الموسيقي إشارة البدء، ويتقدم اثنان من المحبين ويبدأن في أداء الرقصة التي تتخللها بعض الحركات المعبرة عن العواطف والحب".

وقد أعطي وصف "بلازيس" الطابع العام لما كانت عليه تلك الرقصة في القرن السابع عشر دون الإشارة إلى الحركات المكونة لها. غير أنها عرفت داخل القصور الأسبانية من خلال كتاب "الرقص البيئي" للكتاب "ف.روجر ستينفكايا" في شكل رقصة بطيئة تتضمن خطوات البرانل الملكي المتعارف عليه، تتخلها بعض المشاهد البانتوميم المعبرة عن الحب، إلا أنها سرعان ما أضيفت ضمن الرقصات الممنوعة عام 1630 بقرار من مجلس (الكاستيل) في أسبانيا، و أصبحت رقصة بطيئة تؤدي على أنغام الكاستانيت و الجيتار، واندمجت مع الأوساط الشعبية ضمن الرقص الأندلسي الذي ساد أسبانيا.

رقصة الباسبية Passper

يرجع ظهور الباسبية داخل القصور الملكية إلى نهاية القرن السادس عشر، حيث قدمت في الحفل الذي أقامته "كاترينا دي ميدتشى" عام 1565، بينما ترجع المراجع العلمية نشأتها إلى فلاحو "بريتونيا العليا" حيث كانوا يرقصونها في الأمسيات الاحتفالية بدون تكلف، ونقلت داخل القصور الفرنسية مصاحبة للفولتا في ذلك الوقت، إلا أن الفولتا اندثرت وحل محلها الفالس، بينما استمرت الباسبيه حتى بداية القرن التاسع عشر.

وأول إيقاع كانت تؤدى عليه الباسبيه هو الإيقاع الثنائي، ثم تحول بالتدريج إلى الثلاثي 3/4، وسرعان ما زاد الإيقاع ليصبح 8/6، وانتشرت في صالونات الرقص في شكل رقصة سريعة كثرت فيها خبطات القدمين القصيرة، و التي سميت مجازا بالكابريول ولكنه في شكل ابسط مما يعرف الآن في تكنيك الباليه الكلاسيكي، تتخللها خطوات البامينو Pas Menue السريعة و البلانسيه Balance وبعض أشكال المينويت في شكل صغير وسريع متناسب مع الإيقاع، وعلى المرافق في الرقص أن تكون لديه القدرة على خلع القبعة وارتدائها أثناء الرقص في خفة تتناسب مع الإيقاع الذي تؤدي عليه الرقصة.

وقد احتوت الباسبيه على العناصر الحركية التالية :

1. البامينو Pas menue
2. بالانسيه Balance
3. بعض خبطات القدمين في شكل الكابريول Cabriole ولكنه بدون المهارة التكنيكية المعروفة في البالية الكلاسيكي .
4. بعض أشكال المينويت الصغيرة والتي تتناسب مع إيقاع الرقصة .
5. الشكل البسيط لتحية القرن السابع السادس عشر في شكل سريع .

رقصة المينويت Menuet

تعد المينويت من أشهر الرقصات التي ظهرت ضمن تراث رقص القصور، وتعود بداية ظهور رقصة المينويت في حفلات الرقص داخل القصور إلى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ومثلها مثل معظم الرقصات التي تنتمي إلى البرانل الفرنسي، حيث كانت تؤدي في بداية ظهورها ببساطة ودون تكلف، وأخذت المسمى من "Pas menue" أي الخطوات الصغيرة التي تختص بالمينويت وتتكون منها الرقصة.

و المينويت مثلها مثل كل الرقصات التي كانت نشأتها الأولى نابعة من الشكل الأولى المرتبط بالأغنيات الشعبية، والتي ما أن تنتقل داخل القصور حتى تأخذ طابعاً ملكياً خاصاً يعبر عن حياة القصور بما فيها من قواعد البروتوكول الملكية التي تهيمن على أمور الحياة

بما فيها الرقص. وقد اتسم أداء المينويت في القرن السابع عشر بالرشاقة والخفة التي كانت من طابع معظم رقصات ذلك القرن، وقد اكتسبت المينويت شعبية وأصبحت الرقصة المفضلة لحفلات القصور، وبلغت أوجها في عصر لودفيج الرابع عشر، وكانت الرقصة المحببة للقصر الملكي، واعتبرت في ذلك الوقت ضمن الرقصات الاحتفالية العظيمة، كما وضحت بصمة الإتيكيت الملكي في الخطوات وشكل الرقصة، وكان هدف من أهداف تقديم المينويت في الحفلات إظهار جمال السلوك و رشاقة وتأنق الخطوات وتعلم المجتمع الأرستقراطي الفرنسي الانحناءات والتحية بدقة، والتي كانت من ضمن تشكيلات المينويت. وقد حملت المينويت في القرن السابع عشر صفات الحوار، وأظهرت حركات الرجال بصفة خاصة طابع اللباقة والاحترام العظيم للنساء.

كان للمينويت رسماً هندسياً خاصاً تؤدي من خلاله ويخضع لموسيقي معدة خصيصاً لها، وقد اختلفت الرسومات الهندسية للرقصة من خلال معلمي الرقص المختلفين، إلا أنها اشتركت جميعاً في الملامح العامة الخاصة بها، وكان أشهرها التصميم الخاص برئيس أكاديمية باريس للرقص "لوى بوشان" معلم الرقص للملك لودفيج الرابع عشر والذي كان على شكل حرف S".

وقد جاء بالمراجع العملية العديد من الرسومات الهندسية الخاصة بالمينويت، ومنها وصف "تاوبيرت" الذي كان على شكل حرف S، والذي أصر عليه أيضاً في تصميماته "بيكور" الراقص المشهور.

وسرعان ما أطلق علي المينويت لقب "ملكة الرقصات"، و يوزع الراقصون فيها بدقة طبقاً لمكانة الاجتماعية التي يحتلونها في المجتمع، حيث كان يبدأ الرقصة دائماً ثنائي الملك الملكة ثم يليهم الثنائي الأعلى مكانة اجتماعية، ومن هنا أطلق عليها "مينويت الملك" واستمر المينويت يؤدي في البداية بثنائي واحد ثم يتصاعد عدد الثنائيات المشاركة في الرقصة، كما كانت تقسم الرقصة إلى عدة أجزاء نظراً لكثرة تشكيلاتها بغض النظر عن الخطوة الأساسية لها والتي لم تكن تعنى شيئاً وهى مجردة، حيث كانت تكمن صعوبة المينويت في السلوك المصاحب للأداء، وقد تميزت مينويت القرن السابع عشر بالانتقال بسلاسة من حركة إلى

أخرى وانضباط الإيقاع المصاحب للرقصة بانسيابية دون تغير، كما كان هناك دوراً كبيراً للقبعة التي يرتديها الرجل أثناء الرقص، حيث كان عليه أن يتعلم كيفية خلعها بانسيابية أثناء أداء التحية للسيدة التي ترقص معه، وقد كان هذا الجزء لا ينفصل عن الرقص ولا يمكن أدائها بدونه.

وظهرت العديد من العناصر الحركية في الأشكال التي تكونت منها المينويت.

يتقدم الراقصين قبل بداية الرقصة مقتربين من السيدات، ثم يقومون بالانحناء، و تجيب عليهم السيدات بأداء "التحية Reverance" كدليل علي موافقتهن علي الرقص، و يأخذ الراقص يد الراقصة و يسير بها إلي مركز بداية الرقصة هو منتصف القاعة حيث يبدأ الرقص.

1. التحية البسيطة للقرن السابع عشر.
2. بامينو Pas menue.
3. باجراف Pas Grave.
4. بامينويت Pas menuet وهى الخطوة الأساسية للرقصة.

وتختتم المينويت في المازورة الخامسة عشر والسادسة عشر باتخاذ وضع الاستعداد الذي بدأت عليه الرقصة، وتكون القدم اليمنى بالنسبة للراقص مع الوضع الرابع Tandu للأمام واليد اليسري على جراب السيف والكتف الأيسر للأمام واليد اليمنى التي يمسك بالسيف تبتعد قليلاً عن الجسم، وتنتقل الراقصة ثقل الجسم عند المازورة السادسة عشر بالقدم اليسري واليد اليسري مثنية عند الكوع مع فتح راحة اليد لأعلى.

أثر العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة المينويت

أولاً: النواحي الاجتماعية

أعطى ظهور المينويت داخل القصور الملكية طابعاً خاصاً, عبر بشدة عن القواعد الصارمة للإتيكيت الملكي, ويظهر ذلك في ترتيب دخول الشخصيات لأداء الرقصة, حيث يبدأها الملك والملكة مما أوجب على مصممي الرقص داخل القصر إدخال عنصر التحية داخل التشكيل الراقص وتكراره أكثر من مرة، حيث يجئ كل مؤدى إلى ذو المكانة الأعلى

منه أثناء الرقص ويؤدى أيضاً التحية للسيدة المرافقة له في الرقص, وقد أثرت الصفات العامة للشخصية في مجتمع القرن السابع عشر على السلوك الراقص, حيث أطلق على القرن السابع عشر عصر الرجل المهذب, وقد ظهرت تلك الصفة بوضوح في الاهتمام المبالغ به في تقديم النساء للرقص وكثرة وجود الانحناءات داخل التكوينات الراقصة للمينويت.

ثانياً: العوامل الثقافية

أ - الأثر الموسيقي

اعتبر المينويت من الرقصات القليلة التي ارتبطت إلى حد كبير بالمقطوعات الموسيقية الخاصة، على الرغم من اشتراك العديد من الرقصات أو الخطوات الراقصة في نفس الميزان الموسيقي، إلا أم المينويت انفردت بوجود موسيقي خاصة بها لا تؤدي إلا عليها وقد ألف العديد من المؤلفين الموسيقيين العديد من مقطوعات المينويت الخاصة بالرقص داخل القصور الملكية.

ب - أثر الفن التشكيلي

ظهرت العلاقة واضحة بين الفن التشكيلي والرقص وذلك من خلال اتفاق الشكل الهندسي للرسومات الزخرفية التي زينت جدران القصور في القرن السابع عشر والتي احتوت على العديد من التفاصيل الصغيرة والزخارف العديدة وقد تطابق ذلك مع الرسم الهندسي لرقصة المينويت من خلال كتاب تاريخ الرقص البيني للكتابة الروسية "ف روجر سفتنسكايا" حيث احتوى على العديد من الخطوط المنحنية التي شملتها الزخارف الهندسية على جدران القصور.

هـ - الأزياء

تطورت الأزياء في النصف الثاني من القرن السابع عشر تطوراً ملحوظاً، فبالنسبة ملابس النساء قصرت الفساتين قليلاً مقارنة بذي قبل، مما سمح بحرية أكثر لحركات القدمين وظهر ذلك واضحاً من خلال حركات عديدة داخل تكوينات رقصة المينويت مثل Pas menua والتي أديت بشكل متكرر ومتتابع، وحركة Pas de Boures التي اعتمدت على سرعة انتقال القدمين من جهة إلى جهة أخرى، والحركة الأساسية للمينويت Pas menuet

والتي ظهر فيها شد القدم للأمام والخلف مع النزول Demi plie، كما أدى ارتفاع قصت الصدر إلى ما تحت الصدر مباشرة إلى السماح بحرية أداء Portdebras للأجناب وللأمام أكثر من ذي قبل، أما بالنسبة لأكمام الفساتين فقد ساعد ضيق الأكمام على سرعة نقل اليدين من شكل إلى آخر أثناء الرقص، إلا أن حركات الرأس كانت محدده إلى حد ما إذا ما قورنت بالرقص الكلاسيكي المعروف الآن.

أما بالنسبة لأزياء الرجال فلم تختلف كثيراً عن ذي قبل حيث ظلت السراويل القصيرة الضيقة هي السائدة مع الجوارب الطويلة ذات الشرائط الملونة، وقد كان هناك اهتماماً كبيراً بالقبعة، حيث كان لها دوراً أثناء الرقص، حيث يؤدي الراقص التحية لرفيقة الرقص ويقوم بخلع القبعة وارتدائها مرة أخرى أثناء أداء التحية.







[illegible] ١٦٢٦ — [illegible] ١٦٦٥ — [illegible] - ١٦٢٩ — [illegible] ١٦٢٦



جـ - آثر الرقص الاحترافي

احتوت المينويت على العديد من العناصر الحركية التي عبرت عن أسلوب الفنون في تلك الحقبة الزمنية، حيث كثرت الحركات الصغيرة في التشكيلات المختلفة للمينويت مثل حركة البامينو Pas menus، كما كثرت حركات اليدين في التكوينات مقارنة بالرقصات الأخرى، واشتركت في أداء الحركة في نفس الوقت مع القدمين مثل الحركة الأساسية للمينويت Pas menuet، وقد ساعد على ذلك ظهور أوضاع اليدين في الأشكال الصغيرة مثل الوضع الأول والثاني وشكل الأرابيسك، ولكن مع انخفاض اليدين وليس كما هو معروف في الرقص الكلاسيكي، وقد تأسست تلك الأشكال في التشكيلات المختلفة للمينويت خاصة بعد تأسيس الأكاديمية الملكية للرقص عام 1661 وتولى "بوشان" مسئولية تقنين وإرساء قواعد الرقص الاحترافي.

العناصر الحركية لرقصة المينويت

أ – الخطوة الأساسية للبامينويت Pas Menuet

و تؤدي في مازورتين 3/4، وضع الاستعداد القدمين في الوضع الثالث القدم اليمني الأمامية للفتاة متجهه لنقطة 8 و الفتي بالقدم أليسري للأمام متجهه لنقطة 2.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	Plie في الوضع الثالث للقدمين ثم خطوة منزلقة للقدم اليمني للأمام من خلال الوضع الرابع ثم Plie علي القدمين و سحب القدم الخلفية للوضع الثالث مرة أخري في الثلث الثالث للراقص و الراقصة.	X O
الثانية	ثلاث خطوات صغيرة للأمام Pas menus علي نصف أطراف الأصابع كما يمكن أن تؤدي تلك الخطوات للخلف للراقص و الراقصة معاً.	

الخطوة الثانية للبامينويت:-

تؤدي في مازورة 3/4، وضع الاستعداد للقدمين في الوضع الثالث و القدم اليمني للأمام اللافاري = تؤدي فيها حركة Plie.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	خطوة بالقدم اليمني إلي الأمام في الوضع الرابع و يحتفظ بهذا لوضع في وقفة قصيرة، تمتد القدم اليسري ناحية اليمين في الوضع الثالث، و ترتفع القدمين علي Demi point في الثلث الثالث للراقص و الراقصة معاً.	X O

الثانية	ثلاث خطوات صغيرة للأمام علي Demi point تبدأ بالقدم الخلفية للراقص و الراقصة معاً نحو النقطة 1.	X O | | ↓ ↓ نقطة 1

تنويعات للخطوة الثانية للبامينويت :-

لافاري = Pile في الوضع الثالث بالقدم اليمني للأمام.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	خطوة للقدم اليمني للأمام في الوضع الرابع و وقفة قصيرة، ثم في نهاية المازورة تضم القدم الخلفية للأمام في الوضع الثالث للراقصة و الراقص معاً.	X O
الثانية	تؤدي فيها حركة Pas de burre في الثلث الأول، علي شكل خطوات مره ناحية اليمين ثم مره ناحية اليسار، و الثلث الثاني ثابت في الوضع الثالث في الثلث الثالث.	X O — — → — — — — ←

خطوة المينويت لليمين و اليسار Pas menuet a driote et ala gouche : -

و تؤدي في مازورتين 3/4، وضع الاستعداد للقدمين في الوضع الثالث و القدم اليمني للأمام لافاري = Plie.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	تنقل القدم اليمني بالانزلاق glisse للناحية اليمني، و تمد القدم اليسري في الوضع الثاني، و بفرد مشط القدم اليسري، و ثبات في الثلث الثاني و الثالث للراقص و الراقصة معاً.	X O / / ↙ ↙
الثانية	تمد القدم اليسري ناحية اليمني في الخلف في الوضع الثالث للخلف في Plie في الثلث الأول، ثم تفرد الركبتين ثم توضع القدم اليسري للأمام ناحية اليمني في الوضع الثالث في نهاية المازورة.	↑ ↑ | | X O

و تؤدي هذه الحركة في المينويت مرتين، الأولي تليها الثانية في المازورة الأولي نفتح الأيدي من خلال الوضع الأول بانسيابية إلي الوضع الثاني، و تحول الرأس بالتدريج من جانب مرافق الراقصة إلي الجهة الأخرى ثم يقلب كف الأيدي لأسفل و تتحول الرأس بانسيابية إلي الجهة الأخرى.

و تؤدي خطوة المينويت جهة اليسار بنفس الشكل, و قد ظهر داخل رقصة المينويت كل من حركة البلانسية و حركة الباجراف، حيث يؤديان علي نفس الميزان الموسيقي للمينويت.

بلانسية Pas Balance : -

و نشير هنا أن تلك الرقصة طبقاً للرقص التاريخي تعرف بأنها التحية المختصرة، و ليست حركة البلانسبة المعروفة في الرقص الكلاسيكي، و كانت تؤدي كالتالي :-

وضع الاستعداد : القدم اليمني إلي الأمام في الوضع الثالث نحو النقطة 8.

لافاري : Plie في مازورة الاستعداد.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	خطوة منزلقة بالقدم اليمني للجانب في الوضع الثاني, و ينقل عليها ثقل الجسم في الثلث الأول من القدم اليسري، في الجانب يسند طرف أصابع القدم علي الأرض, و تكون القدم مشدودة, تضم القدم اليسري ناحية اليمني, و تصل من خلال الوضع الأول إلي الوضع الرابع للخلف في الثلث الثاني و الثالث للراقص و الراقصة معاً.	X O ←———
الثانية	Plie علي القدمين ثم تشد الركبتين و تضم القدمين في الوضع الثالث و القدم اليمني للأمام في الوضع الثالث خلال الثلث الثاني و الثالث من المازورة و تؤدي نفس الخطوة مرة أخرى جهة اليسار.	X O ——→ —

خطوة الباجراف Pas grave : -

صنفت قواميس الرقص هذه الخطوة ضمن الخطوات التي تؤدي لتدل علي التفاخر بين الراقصين، و هي تضفي علي المينويت طابعاً أنيقاً للرقص أثناء الأداء، و يمكن أن تؤدي الباجراف في بداية المينويت مثل البلانسية Balance، أو كحركة انتقالية من أجل تغيير سرعة الرقصة و الانتقال من خلالها من سرعة بطيئة إلي أكثر سرعه.

و لحركة الباجراف Pas grave شكل خاص في نقل أوضاع اليدين، إذ ما تبدأ خطوة الباجراف بالقدم اليمني تضم اليد اليسري، و إذا أديت الحركة بالقدم اليسري تضم اليد اليمني، أي تكون حركة اليدين بشكل عكسي مع القدمين، وكانت الباجراف تؤدي بالشكل التالي :

وضع الاستعداد : القدمين في الوضع الثالث بالقدم اليمني للأمام نحو النقطة 8 لافاري Plie =.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	صعود علي نصف القدم Demi Point في الثلث الأول و الثاني من المازورة، ثم أداء حركة Plie في الثلث الثالث.	X O
الثانية	خطوة منزلقة للقدم اليمني في الوضع الثاني و ينقل ثقل الجسم إلي القدم اليسري، و تنقل القدم اليمني من الوضع الأول إلي الوضع الرابع للخلف في الثلث الثالث من المازورة.	X O

و كانت تؤدي خطوة Pas grave مع خطوة Pas Balance في الشكل التالي: -

يتجه الراقص و الراقصة المشاركين في الرقص كل منهم تجاه الأخر في مازورة الاستعداد.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	خطوة بالقدم اليمني للأمام من خلال الوضع الرابع في الثلث الأول من المازورة، تضم القدم اليسري إلي القدم اليمني للخلف في الوضع الثالث، و ترفع القدمين في وقت واحد Demi Point و ترفع الأيدي بانسيابية في الثلث الثاني و الثالث من المازورة.	X O │ │ ↓ ↓

الثانية	تؤدي القدم اليسري خطوة للخلف، و تمد القدم اليمني للأمام و الأيدي في مستوي الخصر و الكوع مشدود للأمام في الثلث الأول من المازورة، ثم ثبات في الثلث الثاني من المازورة، ثم تمد القدم اليمني إلي اليسري في الوضع الثالث، ثم Demi Point في الثلث الثالث.	↑ ↑ | | X O

و يغير الراقصون الأماكن بالتبادل من خلال أداء خطوتين للبامينويت، بدأ بالقدم اليمني.

التحليل الحركي

و فيما يلي الوصف التفصيلي للرسم الهندسي لرقصة المينويت في القرن السابع عشر، و تؤدي علي ميزان موسيقي 3/4.

أ - الشكل الأول يتكون من ثماني موازير موسيقية : -

وضع الاستعداد : الوضع الثالث بالقدم اليمني للأمام، و يمسك الراقص بيده اليمني اليد اليسري للراقصة، و ترفع الراقصة فستانها قليلاً بيدها اليمني لتسهيل الحركة، أما الراقص فيمسك بيده اليسري جراب السيف أو تبعد بخفه عن الجسم، و يتحول الراقصون بكامل جسمهم و بخفه نحو رفيق الرقص ليصبح كل منهما في مواجهة الأخر، ثم يتركوا أيادي بعضهما، ثم يتحولون بنفس الخفة إلي وضع التجاور، ثم يمد الراقص يده اليمني ليمسك بيد الراقصة اليسري و يبدأ الرقص.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي و الثانية	تؤدي خطوة واحدة بامينويت للأمام بدءاً بالقدم اليمني للراقص و الراقصة معاً.	X O | | ↓ ↓

الثالثة و الرابعة	خطوة واحدة بامينويت للأمام بالقدم اليسري للراقص و الراقصة معاً.	X O
الخامسة	يقوم الراقص بأخذ خطوة ناحية النقطة 8 من خلال Plie في الوضع الرابع، و تؤدي الراقصة نفس الحركة ناحية نقطة 4، و تبتعد الأيدي عن الجسم في شكل أرابيسك صغير.	النقطة 4 X O النقطة 8
السادسة	خطوتين صغيرتين للأمام و لأسفل بالقدم اليمني و في الخطوة الثالثة يؤدي الراقص نصف لفه ناحية اليمين و تكون القدم اليسري في الوضع الثالث في الخلف. و تقوم الراقصة بعمل نفس الحركة بالقدم اليمني و لأعلي ثم تقوم بأداء نصف لفه ناحية اليسار و القدمين في الوضع الثالث ثم تتقدم بالقدم اليمني إلي الأمام.	O X
السابعة و الثامنة	يؤدي الراقص التحية في المازورة السابعة. و تؤدي الراقصة التحية في المازورة الثامنة.	X O

الشكل الثاني و يتكون من ثماني مازورات موسيقية : -

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي و الثانية	خطوة واحدة بامينويت بالقدم اليمني يؤديها الراقص من منتصف القاعة إلي نقطة 8 إلي النقطة 4. أما الراقصة فتؤديها من نقطة 4 إلي النقطة 8. و "با مينو Pas menus" ثم نصف لفة نحو نقطة 1.	النقطة 4 X O النقطة 8
الثالثة و الرابعة	خطوة واحدة بامينويت بالقدم اليسري للفتاة نحو نقطة 8 و الفتي نحو نقطة 2.	
الخامسة و السادسة	تكرار المازورة الأولي و الثانية و نصف دوران في الثلث الثالث من المازورة السادسة.	X O
السابعة و الثامنة	انحناء و اداء التحية البسيطة للراقص و الراقصة كل منهما للأخر و تبعد الأيدي عن الجسم.	X O

رقصة الرومانيسك Romanesca

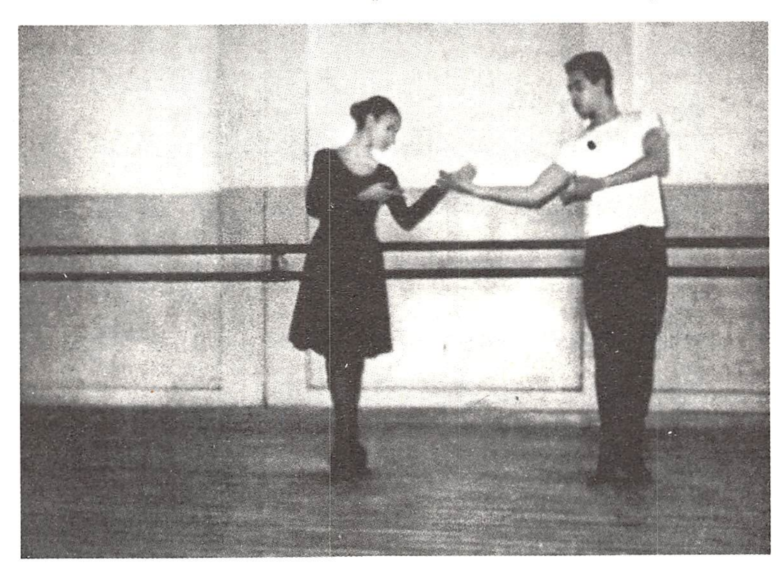
ظهرت رقصة الرومانيسك في القصور الفرنسية في نهاية القرن السابع عشر، إلا أن المراجع العلمية لم تذكر النشأة الأولى لها وإنما اكتفت بالإشارة إليها على أنها "إحدى رقصات البلاط الفرنسي البسيطة التكوين كما احتوت على بعض العناصر الحركية المتكررة في مثل " Reverance - Pas menus"، ويعتبر الطابع العام للرقصة هادئ إلى حد كبير ويؤدي على ميزان موسيقي4/4 معتدل أي ليس بطيئاً، كما أنها خالية من الحركات التعبيرية التي ظهرت في بعض رقصات تلك الفترة الزمنية". ولم يذكر في المراجع أي رسم هندسي لتلك الرقصة، وربما يعود ذلك إلى أنها كانت تؤدي في صفوف عرضية، وذلك لطبيعة

الحركات التي تؤدي في شكل عكسي للفتى والفتاة في نفس الوقت ثم اشتراكهم في الأداء فيما بعد بنفس القدم وفى الاتجاه مثل حركة البامينو التي تبدأ بها الرقصة وحركة " Pas de Baourre baloute"، ويعاد تكراراها داخل التكوين للأمام والخلف وحركات " Pas de baourre" وحركة "Pas de Baourre baloute".

وتتضمن رقصة الرومانسيك العديد من الحركات التي صنفت فيما بعد ضمن حركات الرقص الكلاسيكي، إلا أنها تؤدي داخل الرقصة بشكل يختلف من ناحية حرفية الأداء مثل حركة " Pas de bourre" التي تؤدي في شكل خطوات بدون رفع المشطين إلى وضع "Coup de pied" وحركة " Jete" التي تؤدى بالارتقاء على " Demi Point" بدون قفزات ورفع القدم في الجنب 25°.

العناصر الحركية التي تتكون منها رقصة الرومانيسك :

- التكوين الراقصة الخاص بتحية القرن السابع عشر .
- خطوة Pas menus للأمام والخلف .
- Pas de bourree enternent
- Pas de bourree-Tombe-jete تؤدي في شكل مبسط لا يتطلب الحرفية العالية في الأداء التي يتطلبها الرقص الكلاسيكي .



حركة: "Pas de bourree" وتؤدي بشكل أكثر بساطة من الشكل الذي تؤدي فيه في منهج الرقص الكلاسيكي، حيث لا تتطلب الصعود على " Demi point" نصف القدم عاليا، وإنما يكتفي برفع الكعب، كما أن أداء الخطوات ناحية اليمين أو اليسار بدون رفع القدمين لأعلى.

ويكون الشكل النهائي بفرد القدم للأمام والنزول "Plie" على القدم الأخرى.



أثر العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة الرومانيسك

أولاً: العوامل الاجتماعية

ظهرت رقصة الرومانيسك داخل البلاط الفرنسي في الثلث الأخير من القرن السابع عشر، وقد كان لتلك الفترة من الناحية الاجتماعية الكثير من العوامل التي لها تأثيراً قوياً على الفنون بما فيها الرقص، ومن أهم تلك العوامل المناداة بالحرية في الحياة الاجتماعية عموماً، وظهر ذلك في العديد من الأعمال الأدبية والفنية بما فيهم فن الرقص و في رقصة الرومانيسك، لم تبدأ كالمعتاد بالتحية و أنما بدأت بالخطوات المكونة للرقصة مباشرة بعد الاستعداد .وقد كانت الرومانسيك رقصة احتفالية، إلا أنها لم يظهر فيها أي ترتيب لذوى المكانات الاجتماعية المتميزة من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يظهر فيها أي حركات إيمائية

تدل على وجود الاتيكيت البلاطى داخل تكوين الرقصة، كما ظهر في المينويت على سبيل المثال.

ثانياً: العوامل الثقافية

أ- الأثر الموسيقي

أديت رقصة الرومانيسك على ميزان 4/4 معتدل السرعة، ولم تتغير طريقة أداء الرقصة أو سرعته، وإنما احتفظت بسرعتها في الأداء، إلا أنه لم يظهر من خلال المراجع العلمية مدونات موسيقية خاصة بها، و قد يرجع ذلك إلى أنها لم تلق إقبالا في الأداء داخل حفلات القصور، نظراً لاحتوائها على العديد من العناصر الحركية الجديدة في ذلك الوقت، والتي اعتبرت معقدة إلى حد ما مثل "Pas de – Jete – Pas de Bourre Baloutte Bourre en ternent"، وقد كان ظهور تلك الحركات داخل الرقص البلاطى لأول مرة في رقصة الرومانيسك، و واكب ذلك التطور السريع الذي لحق بالرقص الكلاسيكي الذي كان في بداية ظهوره أيضا.مما أظهر بوادر مبكرة للتأثير و التأثر بين رقص القصور و الباليه الكلاسيكي.

ب - الفن التشكيلي

ظهرت السمات العامة للفن التشكيلي في تلك الحقبة الزمنية واضحة في الشكل العام لرقصة لرومانيسك، والتي كان من أهم مميزاتها الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وكثرتها، وظهر هذا من خلال الخطوات الصغيرة الكثيرة داخل المازوره الموسيقية الواحدة، وهى "Pas menus" والتي كانت من الصفات الأساسية المميزة لرقصات القرن السابع عشر، كما أن ظهور رقصة الرومانيسك في شكل صفوف عديدة تتقدم في الرقص من نهاية القاعات إلى مقدمتها كان نتيجة اتساع قاعات الرقص داخل القصور في تلك الحقبة الزمنية وقلة الأعمدة والتماثيل الرخامية الضخمة، مما سمح بحرية أكثر في تكوين الشكل الهندسي للرقص.

جـ - الأزياء

أثر تطور الأزياء تطورا ملحوظا في رقصة الرومانيسك، فبقرب انتهاء القرن السابع عشر ظهرت ملابس النساء التي أظهرت القدمين بشكل يسمح بأداء العديد من الخطوات المتعددة مما سهل معه تغيير الاتجاهات أثناء الرقص و الدورانات من اتجاه لأخر بشكل لا تعوقه الملابس الطويلة أو الثقيلة التي تميزت بها الفترات السابقة، كما أن اتساع قصة الصدر سمح بأداء العديد من حركات " Part de Bras" بسهولة، وسمح قصر الأكمام وضيقها إلى حد ما بسهولة تحريك اليدين أثناء الرقص في الأشكال العديدة مثل الأرابيسك الصغير. أما ملابس الرجال ففي حدود ما سمح به التطور بقدر ما كانت مناسبة للخطوات الراقصة المعروفة في تلك الحقبة، حيث تخلى الزى الرجالي عن المعطف الثقيل، كما قصر السروال إلى الركبتين وكان محكما على الساق مع ارتداء الجوارب الطويلة ذات الشرائط الملونة والأحذية ذات الكعب المنخفض، وقد أخذت القبعات العالية الثقيلة في الاختفاء لتحل محلها القبعات الخفيفة ذات الحجم الأصغر.


Officer and musketeer of the guard


Officer of the palace guard — Infantry officer



المرحلة الأخيرة من القرن ١٧





- المرحلة الأخيرة من القرن ١٧

د - أثر الرقص الاحترافي

أثر ظهور الرقص الاحترافي بشدة على رقصة الرومانيسك، حيث احتوت لأول مرة كرقصة احتفالية داخل البلاط الملكي على العديد من المسميات الجديدة لبعض الخطوات التي لم تكن مألوفة داخل هذا النوع من الرقص مثل : Pas de bourree enternent - pas de bourree - jete ، وقد تشابهت تلك المسميات الحركية مع العديد من أسماء بعض العناصر الحركية في الباليه الكلاسيكي فيما بعد، إلا إنها على الرغم من كونها الأساس الذي انطلق منه الرقص الكلاسيكي المعروف لدينا الآن، إلا أن حرفية الأداء تختلف بشكل كبير، فلم تتطلب تلك الخطوات المهارة التخصصية العالية في الأداء، أو أداء القفزات بشكل كبير، وإنما اكتفت بالصعود على Demi point بدلا من القفز، كما ظهر استخدام اليدين في الشكل الأول والثاني الصغير، وتبديل اليدين أثناء أداء حركة القدمين، ولم تظهر في الأشكال العديدة لحركة Pas de bourree رفع المشط عن الأرض أو الالتزام بأوضاع القدمين أثناء الأداء، و إنما أخذت شكل الخطوات البسيطة التي تتناسب مع الإيقاع الموسيقي والطابع العام للرقصة، وعلى الرغم من ذلك لم تلقي رقصة الرومانيسك رواجا داخل القصور، و قد يعود ذلك لاحتوائها على العديد من العناصر الحركية الجديدة التي تتطلبت لياقة خاصة لأداءها و

ظهرت فيما بعد ضمن حركات الرقص الكلاسيكي، حيث فقدت رونقها داخل البلاط وانتقلت إلى المسرح، ولم يظهر لها شكلا متطورا خاصاً بها.

الباب الثاني

الرقص في القرن الثامن عشر

الفصـل الأول

فنون القرن الثامن عشر

عَـــرف الأدباء والمثقفون القرن الثامن عشر بأنه عصر الرجل المثقف، وقد اصطلح المؤرخون على اعتبار فولتير نموذج لأدباء ومفكري هذا العالم، حيث تميز بنزعته الكلاسيكية الجادة، وعزوفه عن حل المشكلات الميتافيزيقية الكبرى، بل وحجم ثقته بأي شخص يقتصر حتى على مناقشتها، بالإضافة إلى ذهنه اللماح العدواني ، و كان مع ذلك مجاملاً مهذباً وكان متديناً، ولكنه تدينه كان مضاداً للكنيسة، قائماً على كراهية أي نوع من أنواع التصوف.

ويعكس هذا الاتجاه الفكري التغيرات التي حدثت في الحياة في تلك الفترة الزمنية، وأثرت بدورها على الحياة الثقافية متمثلة في الطبقة البرجوازية التي بدأت تؤكد وجودها من خلال سيطرتها على نواحي الحياة المختلفة، والتي من ضمنها نتاج الأدباء والفنانين والذي يعتبر إفراز للحالة التي يعيشها المجتمع.

وفيما يخص الأدب فقد كان القرن الثامن عشر هو عصر الرواية بدون منازع، حيث تميزت الأعمال الأدبية في تلك الفترة الزمنية بظهور صورة الإنسان العادي، وما يقابله من معاناة يومية في الحياة هو محور النظر في تلك الأعمال، وليس البطل الأسطوري القديم كما كان سائداً قبل ذلك، واتخذت الرواية شكلاً تاريخياً وأصبحت نوعاً من أنواع التحليل النفسبي

وهكذا ظلت عقيدة الإنسان هي المسيطرة على الحياة والفكر منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر، ولكنها تحورت خلال تلك الحقبة أكثر من مرة لكي تتلاءم الصورة مع طبيعة الحياة والعلاقات الاجتماعية المتغيرة من وقت إلى آخر.

و في القرن الثامن عشر قد ظهر أسلوب الفكر متجسداً في ظهور الموسوعة الأدبية التي وضعها "ديدرو" و لفيف من المفكرين، والتي كان القصد منها قراءتها من الغلاف للغلاف بعكس الموسوعات المتعارف عليها الآن، التي تقدم المعلومة المختصرة الموجزة في كافة فروع المعرفة الإنسانية.

كما حددت تلك الموسوعة في مصطلحات دقيقة التعارض بين العلم والدين، واستغرق أكمال مجلداتها الضخمة اثنين وعشرين عاماً، أمضاها "ديدرو" وإتباعه في كفاح مستمر ضد الدولة والكنيسة معاً.

وتجاوزت التيارات الأدبية والفكرية الحدود القومية، بمعنى أنها لم تقتصر على دولة واحدة في أوروبا فقط، وإنما كان هناك تأثير متبادل بين فرنسا وكافة الدول الأوروبية من حولها، وإن اتخذت فرنسا مركز الصدارة في ظهور التيارات الأدبية والفلسفية الرائدة في تلك الحقبة الزمنية، حيث ازداد التفاف الناس من الطبقة المتوسطة حول الأدباء والفلاسفة، وتعرضت الكنيسة للوهن وبدأت في فقدان السيطرة على التيارات الفكرية المستنيرة، كما اندلعت حرباً شعواء بين علماء الطبيعة وممارسي السحر.

وتميزت الفترة من 1750-1820 بازدهار الطبقتين المتوسطة والدنيا في ظل مناخ أكد ذاته، حيث كان النبلاء يعيشون في ترف وكلفة معقدة بعيدة عن الحياة الواقعية والتغيرات الفكرية التي كانت إيذاناً ببدء اشتعال الثورة الفرنسية، التي كان لها عظيم الأثر فيما بعد على الفنون و الآداب، حيث انتهت تلك المرحلة العصبية بزئير مدافع الباستيل، وخيم ليل الثورة الفرنسية على الأضواء المتألقة لدراما الملوك الثلاثة التي كانت تقدم حين ذاك.

وعلى الصعيد الدولي فقد عاصرت فرنسا في تلك الحقبة الزمنية العديد من الحروب، وشاركت في عدة حملات أثرت على مجريات الحياة الاقتصاد و الاجتماعية و بالتالي الفنون، وذلك من خلال عدة مراحل في الفترة من 1792-1802 وهو العقد الأول للصراعات، حيث تمادت حدة الصراعات والعداء التقليدي بين فرنسا وجيرانها خاصة النمسا ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى الخلافات العقائدية، فقد تحول كل صراع حول المصالح إلى مواجهة مع الديمقراطيين الفرنسيين واعتقادهم بأن إرادة الشعب تسمو فوق المعاهدات والاتفاقات الملكية، وتمكنت القوات الفرنسية من وقف زحف جيش بروسيا إلى باريس وهزم الفرنسيون جيش النمسا في نوفمبر 1792، و اجتاحوا بلجيكا التي كانت خاضعة للجيش النمساوي، وكان من إيجابيات تلك الحروب الدولية لفرنسا انتهاء الحروب الأهلية داخل فرنسا بسبب انتشار الفزع من الغزو كما طبق نظام التجنيد الإجباري للمرة الأولى داخل فرنسا عام 1794.

و انعكس هذا على المجتمع بشكل مباشر وظهر واضحاً في بعض الأعمال الفنية والأدبية، التي جسدت الانتصارات وازداد الشعور الوطني لدى الفنانين بشكل عام، متجسداً

في بعض الأعمال التي أنتجت في تلك الفترة، معتمدة في أسلوبها على مخاطبة القاعدة العامة من الشعب بدلاً من طبقة النبلاء التي كانت تنتج من أجلها الفنون من قبل.

وعلى صعيد المسرح الفرنسي فقد ساد المسرح ذو الطابع الإيطالي جميع أنحاء أوروبا بما فيها فرنسا، وامتد حتى أواخر القرن التاسع عشر.

وظهر في فرنسا العديد من الكتاب والأدباء، الذين قدموا أعمالا مسرحية جليلة واخذوا على عاتقهم مهمة تعريف الجمهور الفرنسي بأعمال شكسبير، الذي لم يكن معروفاً لدى الفرنسيين، إلا أن تلك الجهود لم تكن موفقة حيث كانت دوافعهم متقيدة برواسب الثقافة الكلاسيكية القديمة، إلا انه منذ قيام الثورة الفرنسية بدأت في الظهور الأفكار المسرحية التي أدت إلى تبلور فكرة النهوض بالمسرح الفرنسي وإخضاعه لمبادئ مستمدة من المسرح الإنجليزي وخاصاً المسرح شكسبير.

و تميز القرن الثامن عشر بظهور العديد من الأدباء الذين قدموا أعمالا جليلة للمسرح، أمثال "ماريو ماريفو" الذي قدم أعمال أشهرها "جزيرة العبيد"، وهى ملهاة من فصل واحد مثلتها للمرة الأولى فرقة الإيطاليين بباريس في 5 مارس 1725، كما عرضت في قصر فرساي، ثم ظهرت على المسرح من جديد عام 1736"، واشتهر "ماريفو" بتحليله للعواطف في مسرحياته ولا سيما الحب، وقد قيل عنه انه "راسين" القرن الثامن عشر، كما أطلق على فن "ماريفو" لفظ "ماريفوديه"، الذي حمل في البداية مغزى ساخراً ثم تحول إلى فن يصعب تقليده. وقد ظهر تأثر "ماريفو" الواضح بمبادئ الديمقراطيين والثورة الفرنسية في ذلك الوقت، وظهرت ملهاة جزيرة العبيد تجسيد لتأثر الأدباء والفنانين بالأحوال التي يمر بها المجتمع، وقد تجسدت عدة قيم في تلك الملهاة من أهمها أن المجتمع العادل يأبى أن يكون فيه سادة ومسودون، ولكنه لا ينكر أن فيه رؤساء و مرؤوسون، وهى نفس فكرة الجمهورية الديمقراطية التي ظهرت فيما بعد كأحدي نتائج الثورة الفرنسية.

الفصل الثاني

الفن التشكيلي في القرن الثامن عشر

تطورت الفنون التشكيلية في القرن الثامن عشر تطوراً ملحوظاً ظهر قبل بداية القرن الثامن عشر، ففى النحت والعمارة ظهر ما يعرف بـ "فن الروكوكو"، وكلمة روكوكو مشتقة من الكلمة روكيل Rocaille، و هي اسم كان يطلق على أعمال الزخرفة التي كانت تتكون منها الزخارف علي جدران القصور، والتي كانت مستعملة خلال فترة الثورة الفرنسية، كما كانت تطلق أيضا على طراز لويس الخامس عشر الذي تولى عرش فرنسا عام 1726، وهى مرحلة انتقالية في الفنون من عصر إلى عصر. وقد ظهر في المراجع العلمية الخاصة بالفن العديد من التفسيرات لما يعينه فن الروكوكو بشكل عام، إلا أنها كانت تعبر عن وجهة نظر شخصية لكل مؤلف على حدة تبعاً لمجال تخصصه، وما يهمنا هنا بالتحديد ما يعينه مصطلح روكوكو في فن النحت والعمارة، حيث عرفه "د.نبيل راغب" في كتابه "أساسيات النقد الفني" على انه الفن الذي تتطرف في استعمال الأكاليل والمنحنيات والأصداف إلى درجة جعلت الناس يسأمون هذه المبالغة الزخرفية المتزايدة، والتي لم تستمر كثيرا حيث صرفوا النظر عن هذا التصنع والتكلف تماماً على مشارف القرن التاسع عشر، وعادوا إلى الطراز الكلاسيكي في النحت والعمارة.

وفى فرنسا تمكنت الطبقة الأرستقراطية من فرض طريقة لتوجيه الفن نحو إرضاء الأذواق الشخصية، مما دفع الفنانين إلى استخدام الشخصيات والأساليب التاريخية والأساطير، هربا من التحيز لأفكار معينه أو اتجاهات سياسية قد تفرض عليهم. واكب تلك المرحلة إرهاصات تنبئ بقيام الثورة الفرنسية، و التي كان لها عظيم الأثر على الحياة الثقافية والاجتماعية في فرنسا في ذلك الوقت، وامتدت فيما بعد لتشمل العديد من البلدان الأوروبية المختلفة.

فقد تأكد أحساس الفرد بأهميته داخل المجتمع، وعاد ظهور الإنسان مجسداً في الأعمال الفنية معبرا عن المشاعر والأفكار، وقد نوه "د. حسن محمد عطية" في كتابه الفن والحياة الاجتماعية، إلى أن الفن في تلك الحقبة الزمنية كان الوسيط لإعداد الناس وتربيتهم ثقافياً واجتماعياً و إحدى أهم الطرق في التعبير عن الواقع.

كما أعطى الفنانون الأهمية تجاه تاريخ شعوبهم، بغية تقديم صيغة قومية في مجالات الفن والثقافة، وكانوا ينهلون من التراث البطولي ما يحفز على نشدان الحرية – وفى نفس الوقت لديهم القدرة على ملاحظة الواقع وانتقاده.

و شهد القرن الثامن عشر الميل الشديد لدى الفنانين نحو إظهار الحركة والرشاقة والألوان المشرقة في مجالات الزخرفة وتزيين التماثيل، و أضافوا عيوناً بلورية و شعراً رغبة في زيادة الإيهام ومضاعفة الإحساس الدرامي.

وانتشرت في الريف و الضواحي على حد سواء مجموعه من القصور المعبرة عن الطراز الفني لتلك الحقبة الزمنية في فرنسا مثل قصر اللوفر، الذي استمر بناءه قرنا ونصف من الزمان بدءاً من منتصف القرن السادس عشر، وظلت عقيدة الإنسان هي المسيطرة على أعمال الفنانين في فرنسا في أوائل القرن الثامن عشر، إلى أن بدأت تتغير تبعاً للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي فرضت نفسها في ذلك الوقت، وعكس الفن هذا التغير كما كان من قبل يعكس فن الباروك أسلوب الحياة اليومية داخل القصور والكنائس بما فيها من فخامة وجمال يشيع البهجة في النفوس، ظهرت الحاجة إلى أسلوب جديد في الفن يعبر عن المتغيرات الاجتماعية الجديدة، حيث شغلت في تلك الحقبة الزمنية الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى قطاعاً عريضاً من المجتمع تملك ثروة وتريد الاستمتاع، و إرضاءاً لتلك الطبقة اخذ المعماريون يشيدون منازل وبيوتاً صغيرة بدلاً من القلاع والقصور الضخمة المعتادة.

واختفت التماثيل البرونزية الثقيلة والرخام، وانتشرت الأعمال الصغيرة المليئة بالتفاصيل الدقيقة والمزركشة.

كما حلت الألوان الزاهية في الملابس والمفروشات مثل الرمادي الفضي والأخضر و الوردي محل الألوان الداكنة التي كانت سائدة من قبل مثل البني و القرمزي والأزرق. و ازدادت الزخارف الرقيقة بصفة عامة في العمارة، وبرع فيها العديد من الفنانون. و انتشر فن الروكوكو في الطبقة الوسطى وان كان بدا بجانب فن الباروك هشا وضعيفاً، وربما يعود ذلك

إلى صغر أحجام التماثيل والأعمال الفنية وبساطتها مقارنة بفنون عصر الباروك التي حملت طابع العظمة والأبهة الملكية عن طريق ضخامة الحجم.

ويعتبر طراز الروكوكو بمثابة الطفل المبتهج للباروك، كما وجد بدرجات وتأثيرات مختلفة في مختلف البلدان وخاصة في ألمانيا والنمسا، ولكنه يعتبر فرنسيا من ناحية المبدأ والتأثير، و تجسد في التصوير في صورة تأثيرات الإضاءة المنغمة والتقليد للصور ذات البراويز و ألوان الباستيل الوردية والزرقاء والخضراء لتصوير ألوان المتعة المختلفة، و قد أشار الدكتور ثروت عكاشة في كتابه " فنون عصر النهضة" الفنية واصفاً بعض الأعمال وصفاً دقيقاً كما هو الحال في لوحة الهبوط على جزيرة كبيرة للفنان "انطوان واتو" (1717 – متحف اللوفر باريس)، وسلسة لوحات تطور الحب للفنان "جين هوتور فراجونارى" (1771:1773- مجموعة فريدريك نيويورك). وفى انجلترا اتصف القرن الثامن عشر بالثراء، حيث سيطرت الفنون اللفظية لفترة طويلة على الفنون المرئية، وقد ابتكر "ويليام هوجارت"، نوعا جديداً من خلال لوحاته ذات الطابع الأخلاقي المنظمة في مجموعات و التي تتعلق بالقيم المعاصرة، مثال تلك اللوحات الثمانية التي تصف تطور الشخص الخليع (1735- متحف سوان- لندن)، وقد قام السير "جوشو ارينولدز" الرئيس الأول للأكاديمية الملكية التي تأسست عام 1768 بتطوير أسلوب جديد في التصوير والرسم، استناداً إلى النموذج الفرنسي وطراز "السير انتونى فان دايك". وكذلك فأن "توماسى جينسيورو" أنتج لوحات بورتريه رائعة، و التي تتصف في الكثير من الأحيان بنكهة الروكوكو المميزة في المعالجة، وفى الواقع أن لوحته "السير روبرت اندرو وزوجته" (1748:1750 المتحف الوطني- لندن) تجمع ما بين فن البورترية ولوحات المشاهد الطبيعية من هولندا، و التي يظهر منها المزارع المهذب مع زوجته في جلسة عائلية.

و انتشرت عمارة الروكوكو من باريس منشأها الأصلي، حيث تميزت بالزخارف المنحنية التي قام بتطويرها بعض الفنانين ومنهم "جولز هاردوين مانسارت" و "روبرت دى كوت" و الألماني "بوفراند" و تم التعبير عنها بأسلوب ثرى في جنوب ألمانيا في القصور والكنائس، ويظهر ذلك في أعمال "فرانسواز كوفيليه" و "باللثاسار نيومان". وتتصف

ديكورات الروكوكو بالألوان الزاهية و التي بدت وكأنها صممت دون بذل جهد كبير، و التي اعتبرت منفصلة عن وظيفتها المعمارية.

ولم يكن الروكوكو نمطاً ظاهراً في العمارة فقط، وإنما كان أسلوباً زخرفياً مستعملاً في الديكورات الداخلية و تصميم الأثاث، وظهر تأثيره واضحاً على الملابس المستعملة آنذاك. ومن أهم العناصر الزخرفية المستعملة في طراز الروكوكو، هي المحارة والشكل S والشكل G وعناصر أخرى مثل الأجنحة وسعف النخيل، ومن أهم مميزات أسلوب الروكوكو استخدام الخطوط المنحنية و استبعاد استعمال الزوايا والخطوط المستقيمة.

الفصـل الثـالـث

الأزيـاء فـي القـرن الثـامن عشـر

تكونت ملابس السيدات في القرن الثامن عشر من تنوره تحتها تنوره مقواة منتفخة، فوقها رداء مفتوح من الأمام وله فتحة صدر مربعة الشكل، وأكمام ضيقة تصل إلى المرفقين وفي نهايتها شريط من الدانتيل المكشكش.

وبعد عام 1740 بسطت التنوره المقواة من الأمام ومن الخلف، واقتصر الانتفاخ فقط على الجانبين، و وصل اتساع ذيلها في منتصف القرن 18 إلى مالا يقل عن أربعة أمتار في بعض الأحيان، حيث كان على السيدة أن تتمايل يميناً ويساراً لتستطيع المرور خلال الأبواب.

و استعمل الفسطون – وهو حبل من زهور أو أشرطة متدلية من نقطتين على سبيل الزينة كان مستعملا في زخرفة الحوائط – في تصميمات الثياب الحريرية على شكل أشرطة مزمومه من الدانتيل والحرير أو على هيئة أزهار اصطناعية رائعة، كانت تجعل المرأة تشبه الحديقة المتجولة.

وكانت حواف الرداء يزينها شريط مثنى مكشكش بطريقة أنيقة، أما التنورة السفلى فكانت بحاشية مكشكشة، و الأكمام تزينها عقدة كبيرة على شكل (فيونكه) تثبت في نهايتها، كما كانت تحلى الصدر من الأمام فيونكات صغيرة يعلو بعضها بعض. واستعملت السيدة شريط من الحرير لتزيين رقبتها، و انتعلت داخل المنزل حذاء من الحرير أو خف مطرز ذو كعب عال.

أما غطاء الرأس نجد أن السيدات قد جمعن شعورهن للخلف ملاصقاً للرأس، وكان الشعر يبيض بواسطة بوردة عبارة عن طحين القمح، وكان يصاحب هذا الشعر المبيض استعمال مستحضرات تجميل، ولكن ليست كما تستعمل هذه الأيام في محاولة محاكاة الطبيعة، و أنما بطريقة عشوائية غير متقنة في استعمال اللونين الأبيض والأحمر.

وتبعت ملابس الرجال نفس خطوط ملابس النساء، فكان الجزء الأسفل للصديرى والمعطف يقوى بواسطة قماش الكانفاز – نسيج متباعد الخيوط تصنع منه الأشرعة والخيام، لذلك نرى أن خط الأرداف يبرز بوضوح بمقارنته بضيق الأكتاف، وكان المعطف بدون ياقة، ولكن عند منتصف القرن أضيفت ياقة مقلوبة، كما ضاق الجزء السفلى من المعطف.

وأصبح البنطلون يصل إلى الركبة، وتثبت الجوارب تحت الركبة بواسطة إبزيم، أما ربطة العنق فكانت عبارة عن شريط من الحرير يربط حول الرقبة، وكانت البذلة من الحرير، ذات ألوان متناسقة كما في ملابس النساء، وهى مطرزه بخيوط الذهب والفضة أو خيوط الحرير الملونة، وفى المنزل كان الرجل يخلع المعطف ويستعمل بدلاً منه رداء خاص بالمنزل واسع ومربع مصنوع من الحرير.

أما الشعر وغطاء الرأس بالنسبة للرجال و برغم استعمال الباروكة فإنها كانت تتطلب أن يظهر الرأس بشكل صغير، فكان الشعر يضم بواسطة شريط من الحرير وكان الشعر المستعار للرجال يجمع من مقدمة الرأس للخلف و يذر فوقها البودرة البيضاء كما في تسريحات النساء. واستعمل الرجل مستحضرات التجميل أيضاً، أما القبعات فقد كانت ذات ثلاثة زوايا.

وبعد اكتشاف مدينتى بومبيى Pompeii وهيركولانيوم Herculaneum خلال القرن 18، أظهرت أوروبا شغفاً بالآثار القديمة، وبدأ الناس ينتقدون أسلوب الركوكو المبالغ في دقته وأناقته، و تداخل هذا الحماس للآثار القديمة تدريجياً وأصبح أسلوباً جديداً ساعد في تطوير أسلوب الركوكو، وهذا الأسلوب الجديد هو الكلاسيكية الجديدة Neo Classicism.

ويقع أسلوب الكلاسيكية الجديدة في مراحل أو فترات متعددة هي :-

1) فترة لويس السادس عشر (1770-1795).
2) فترة الثورة الفرنسية (1795-1804).
3) فترة الامبراطورية (1804-1820).

ويعتبر طراز لويس السادس عشر مزيجا غريبا من عنصرين مختلفين :-

الأول هو أسلوب الركوكو المتحضر ذو الجذور المتأصلة في فرنسا، والآخر هو الأسلوب الإنجليزي المتمثل في الكلاسيكية الجديدة.

وكانت ملابس عصر لويس السادس عشر تظهر كيف امتزجت ملابس الركوكو الفرنسية في شكلها النهائي، مع الأسلوب الجديد القادم من انجلترا.

وتكونت ملابس الرجال في السبعينات من القرن الثامن عشر، من صديرى طويل يغطى الردفين تقريباً، و بنطلون ضيق يصل للركبتين، وجوارب بيضاء فوق الصديرى والبنطلون، و معطف بأكمام طويلة ذات ثنيات عريضة ضخمة وجيوب ذات ثنيات أيضا، أو معطف أخر ضيق يسمى فراك.

أما الأقمشة المستعملة هي الحرير، ذو درجات رقيقة كالأزرق الباهت و الليلك (الارجوانى الفاتح) و الرمادي المائل للفضي و الوردي ولون ثمرة المشمش، وفى المنزل يرتدى الرجل سترة فضفاضة مريحة مصنوعة من الحرير. ونستطيع القول بأن ملابس الرجال ظلت تحت تأثير الركوكو.

أما ملابس النساء فقد أقتصِرَ استعمال التنورة المقواة علي الملابس الرسمية فقط، و ظهرت الأثواب الطويلة الفضفاضة التي كانت تُرتَّدي في المناسبات الاعتيادية في البيت والشارع وأثناء السفر.

و تطورت التنورة الداخلية المقواة، بحيث أصبحت تصل للركبة فقط، وكذلك قصرت تنورة الرداء الخارجي إلي بداية الكاحل، وأرتدت السيدة مع التنورة ما يعرف باسم الركاكو Racaco وهو عبارة عن جاكت ضيقة ذات ثنيه من الخلف، أو ترتدي ثوباً ترتفع حافته السفلى إلى أعلى وتثبت في ثلاث نقاط على التنورة الداخلية.

وكانت أحذية النساء من الحرير ذات كعب عالي جداً، وكانت السيدة عندما تمشى للنزهة خارج المنزل تحمل معها مظلة خفيفة أو عصاه طويلة خاصة للمشي.

وبينما وصلت شهرة صانعي الشعر المستعار في عصر الباروك ذروتها، فإن عهد لويس 16 يشهد على مهارة مصففي الشعر، فقد كانت تسريحات الشعر بدرجة من الغرابة والخيالية بحيث لا يعقل أن تحمل رقبة أي سيدة مثل تلك التسريحات، بحيث انه يصعب على أي سيدة أن تحمل بناء مثل هذا بدون أي مساعدة، فإن الشعر يمشط من الجانبين إلى أعلى الرأس بعناية، فوق حشوة من شعر الحصان توضع على قمة الرأس، ويثبت الشعر فيها بواسطة دبابيس الشعر ومرهم عطري خاص بالشعر، وتكمل التسريحة من الخلف بواسطة ضفيرة مطوية وصفين من البكل، وتحلى التسريحة بواسطة أشرطة من الحرير أو الريش أو

الزهور وفى أمكان التسريحة أن تكون ساحة عرض لأشياء أخرى أضخم من ذلك، تختلف في الشكل والحجم مثل قبعة مصنوعة من الزهور أو سلة فاكهه.

ونظراً لما يستغرقه تصفيف الشعر على هذا النحو من وقت كبير وتكلفة باهظة الثمن، فإن النساء الميسورات تصففن شعورهن أسبوعياً، أما الأقل ثروة فإنهن تصففن شعورهن مرة واحدة في الشهر بدأت في الظهور طراز ملابس عصر لويس السادس عشر في إنجلترا. و ظلت السيدات تلبس المشد، و بطل استعمال التنورة المقواة، حيث أصبح الثوب ينزل برقة حول الجسم ويحزم بحزام ذور عقدة، وكان الشعر يترك متموجا ببساطة من الخلف. و وضعت السيدة وشاحاً من الحرير يسمى فيشو Fichu منسدل حول الأكتاف متقاطعاً فوق الصدر، واختفت فتحة الصدر الواسعة. وكانت الأكمام من القش ذات حافة عريضة، وترك الوجه بدون مساحيق.

أما ملابس الرجال: بمقارنتها بملابس الركوكو الفرنسية في نفس الفترة نرى أنها كانت أكثر تقليديه و ذات حواف أثقل، فقد استعملت فيها الأقمشة الثقيلة أكثر من ذي قبل.


1
2
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

ROCOCO FASHION 1710-1790



A young man and his girl, 1775. Danish woodcut

Opposite Spanish beauty wearing a black silk mantilla. Painting by Goy-



English couple of 1710



French redingote, 1730

French crinoline, 1730

The adrienne



Stiffened French coat-tails, 1745



Frenchman in 1744 and English lady in 1749

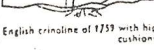


French crinoline, 1744



English crinoline, 1759





English crinoline of 1759 with hip cushions





French lady of 1762 and patterns of her costume





Gentleman and lady of 1780

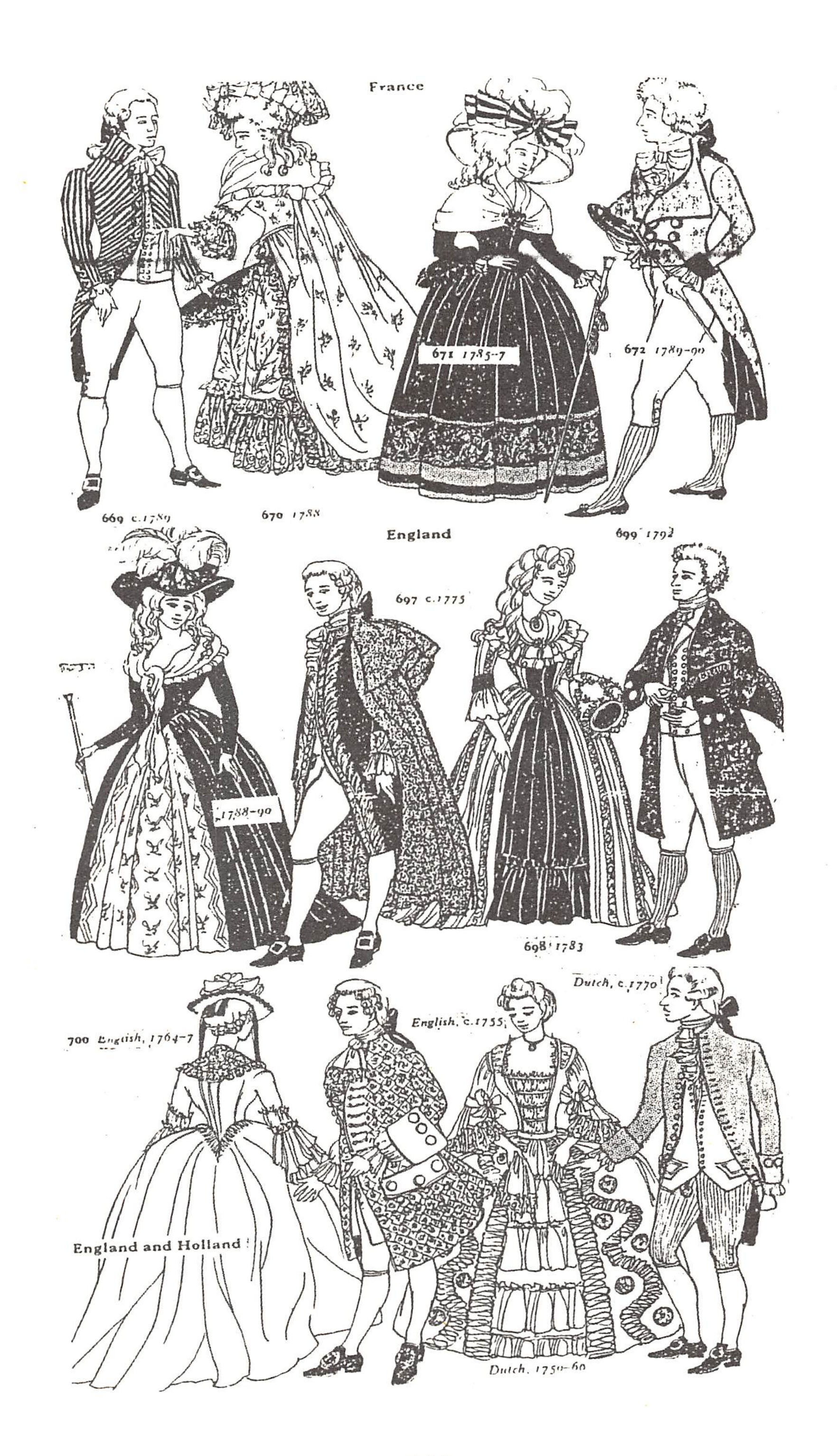




Caraco à la Polonaise. English lady's masculine-style coat of 1784, gentleman's attire



Rococo lady sitting on a tabouret or low stool


France
671 1785–7
672 1789–90
669 c.1789
670 1788
England
699 1792
697 c.1775
1788–90
698 1783
Dutch, c.1770
English, c.1755
700 English, 1764–7
England and Holland
Dutch, 1750–60

الفصـل الـرابـع

المـوسيقـي فـي القـرن الثـامـن عشـر

تدفق الأسلوب الباروكى في الموسيقي علي الرغم من بداية ظهور الأسلوب الكلاسيكي، الذي تمثل في موسيقي "هايدن Haydn" و "موتسارت" في ألمانيا، إلا أن من ابرز أعلام الموسيقي الفرنسية بعد وفاة "جان باتست لوللي Lully" عام 1689 هو "جان فيليب رامو Jain Filip Ramo" 1683:1764 وان كان أقل موهبة من أستاذه لوللى.

وكان رامو ابن عازفا للأورغن ولد في ديجون عام 1683، وقد تلقى تعليم مبكرا على آلة الأورغن و الهاربسيكورد كما درس دراسة منهجية لنظريات الموسيقي، وتولى عدة مناصب كعازف لآلة الأورغن، ونشر له كتاب نظري هام، و بعض مقطوعات للهاربسيكورد، و اخرج عملان اوبراليان أولهما "سمسون" عن نص أدبي لـ "فولتير" و الثاني "هيبوليت و اريسى". و ابتدع الملك لويس الرابع عشر لقب مؤلف الملك خصيصاً "لرامو" الذي أثارت أعماله العديد من الدهشة و الاعتراض، و سرعان ما انحسر بعد أخراجه اوبرا "كاستور و بولكس" سنه 1737، و أصبح "رامو" المتحكم في الذوق الموسيقي في فرنسا.

وحطمت أوبرات "رامو" قيود التقاليد و القواعد الموسيقية، التي ألتزمها المؤلفين الموسيقيين و التي وضعها لوللى.

كما حظت رقصات "الجافوت" و "المينويت" على يد "رامو" باهتمام القصر، حيث كتب "رامو" العديد من تلك الرقصات في شكل موسيقي للتسلية في القصور، وكان هذا بدءا من عام 1745 بعد أن ترك "رامو" كتابة الموسيقي للجمهور واتجه إلى إرضاء القصر بالرقصات الترفيهية، وقد قال "رامو" لـ "بوشان" بهذا الشأن "من يوم لأخر يزداد ذوقي صقلا ولكن لم اعد املك العبقرية".

وفى القرن الثامن عشر ظهرت الأوبرا باليه، ويعتبر "جان فيليب رامو Jain Filip Ramo" من أعظم الفرنسيين الموهوبين الذين ساهموا في تطوير الرقص الفرنسي، ولم يدخل رامو دار الأوبرا إلا بعد أن بلغ الأربعين، وذلك بعد فترة وجيزة من نشره رسالته المؤثرة: "رسالة حول التناغم" و التي صدرت عام 1722، و استندت أولى أعمال الأوبرا

الناجحة التي وضع ألحانها عن رواية "فيدرا" لـ "راسين" 1733، و ذلك بعد مرور عامين من وضعه الحان باليه "Le Indes Galantes".

وقد اعترف "رامو" بفضل "لوللى" على الدوام، ولكن اوركسترا "رامو" كانت ذات طابع أكثر ديناميكية، كما أنها تتصف بالحرية والامتلاء و إتقاناً أكثر، وإلى جانب ذلك فأنها أكثر ميلا للطابع الميلودرامي. ويعتبر "رامو" سيداً مهذبا عقلانيا من الطبقة الوسطى المستنيرة وليس احد حاشية البلاط، كما انه كان صديقا لـ "فولتير" و أتم دراسة بعض أعماله الهامة في الباليه مثل "Symphonies dramatique" "Airs de dance".

و تزامن مع التفوق المهني "للرامو" ظهور هوس جديد وهو الرقص داخل الأوبرات، إلا أن الذوق السائد كان يتضمن ضرورة إلا يترتب على الرقصات تمزيق القصة، وكذلك انه من الضروري إلا تستمر الرقصات لفترات طويلة، وعلى هذا الأساس فأن المؤلفين الموسيقيين الليبراليين قاموا بإعداد صورة جديدة بحيث تتوافق موسيقى الرقص مع الصورة الدرامية. ويلاحظ أن الأوبرا الفرنسية تختلف عن الأوبرا الايطالية، حيث حددت موقعاً متكاملا للراقصين. واعتبارا من 1750 كانت هناك مؤشرات معينة إلى أن الرقص سوف يعلن استقلاله عن الأوبرا.

وبحلول عام 1735 اختفت رقصات الباروك " Dance noble" غير مأسوف عليها. وقد وصفها "مافرو" أستاذ الباليه بأنها "عتيقة وخطيرة ولا طابع لها، وقد تم تصميمها عندما كان الرقص ساكناً، و أنها لا تناسب سوى الماضى". وعلى الرغم من أن "رامو" لم يكن راقصا مدربا مثل "لوللى" إلا انه تفهم قوانين الحركة، وقد تمكن من إضافة لون وطابع شخصي والحان متقنة، وبصورة خاصة الإيقاعات الجديدة والتي يبدو أنها تقود الراقصين إلى الحركة التي تتناسب مع الموسيقي المقدمة.

وكان من سمات الموسيقي في القرن الثامن عشر التحول من التناول الأوركسترالى المتكرر إلى استعمال الآلات بشكل يقوم على استغلال قيمتها التلوينية و إتباع أسلوب جديد في المعالجة الهارمونية، وقد أعطى هذا الأسلوب لموسيقي الباليه حده إيقاعية فيما بعد، ورشاقة لحنية أصبحت معها رقصاته تقلد في كل أنحاء أوروبا.

وظهرت في القرن الثامن عشر في فرنسا العديد من المدارس و الأساليب الموسيقية المعروفة، و نذكر منها مدرسة الكلافسان الفرنسية، التي شكل إنتاجها الموسيقي حلقة وصل بين القرن السابع عشر و القرن الثامن عشر، ومازالت موسيقاه لآلة لوحة المفاتيح تعزف بكثير من العناية، و كان زعيم تلك المدرسة "فرانسوا كوبران"، وأهم ما يميز أعضائها أنهم كانوا يعزفون الأورغن والهاربسيكورد معا إلا إنهم لم يؤلفوا إلا للهاربسيكورد وحده، وقد ألهمت العديد من المؤلفين فيما بعد أمثال "ديبوسى Debussy" و "رافيل Ravel".

وفى مدرسة السويت الفرنسية كان "كوبران" يقوم بالتعديلات الموسيقية بأسلوب موسيقي فرنسي بحت في المقطوعات الموسيقية التي عرفت بالسويتات، وهى التي أثرت في "باخ Bach" عندما كتب متتابعاته الفرنسية، وكانت متتابعات الرقص قبل ظهور "كوبران" تتابعاً جافا لحركات راقصة تؤلف جميعها في نفس السلم في صيغة ثنائية شديدة البساطة، إلا أن متتابعات السويت التي أعدت للرقص في أوبرات "لوللى" كان لها أثر جيداً على المؤلفين الموسيقيين الذين كتبوا صيغا موسيقية للرقص اقتداء به .

و دلت موسيقي "كوبران" بوضوح على تأثير الرقص على الأوبرا، لا في سلاسة بنائها الإيقاعي واللحني فقط بل في محاولتها لتقليد الحركة في الباليه.

وانتعش فن الأوبرا في باريس، حيث كانت ملتقى نوعين من الأوبرا الفرنسية و الإيطالية وان كان الامتياز واضحا للمغنين الإيطاليين، و كان استعراض الأخطاء من الطرفين قد مهد الطريق لمرحلة من أخطر المراحل في تاريخ الأوبرا، مما نتج عنه تأسيس مجموعة من حفلات الكونسير العامة وسميت "حفلات الكونسير الروحية"، وقد أقيمت العديد من الحفلات الموسيقية في قاعات قصر "التوليرى" التي بدأت عام 1725 واستمرت حتى عام 1728وظهر فيها العديد من عازفي ذلك العصر ، ولم يكن يسمح فيها بالأوبرا الفرنسية إلى أن اضطلعت بتلك الحفلات الأكاديمية الملكية و أزيلت تلك القيود، واستمرت حفلات الكونسير حتى عام 1791، إلى أن جعلها جو الثورة غير مرغوب فيها اجتماعياً، نظرا للمتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها الثورة إلا أنها استمرت.

الفصل الخامس

الرقص في القرن الثامن عشر

لم تتواجد في المراجع العملية الخاصة برقص القصور في القرن الثامن عشر عدد كبير من المسميات مثلما حدث في القرن السابع، حيث اكتملت وتعقدت أشكال الرقص المعروفة من قبل، و تكونت منها العديد من الرقصات الجديدة التي تحمل أشكالا متعددة مثل رقصات "المينويت" و "الجافوت"، التي ظهرت في القرون السابقة ولكنها أصبحت في القرن الثامن عشر أكثر تعقيداً وانتشارا، وظهر لها العديد من الأشكال والسرعات التي تؤدى فيها، ولم تنل الجافوت شهرتها إلا بعد حوالي مائتي عام عن ظهورها، حيث كانت فترة ظهورها الثانية من خلال خشبة المسرح بجانب حفلات القصور.

وكان من أهم سمات الرقص في القرن الثامن عشر ظهور الرقصات المزدوجة مثل "البوريه Buree" و "الباسبية" و "الريجودون"، كما تميزت رقصات القرن الثامن عشر بحيوية السرعة والتكنيك الأكثر تعقيدا من ذي قبل، وظهرت كثرة الدورانات و الإنحناءات كالتي ظهرت في الشكل الثاني للفولتا في القرن السادس عشر، حيث عادت للظهور في رقصات القرن الثامن عشر بشكل أكثر اتقاناً وتعقدت أشكال الرقص سواء على المسرح أو داخل القصور. وظهر الكتاب والأدباء المهتمين بتدوين فن الرقص أمثال "فيويه" و "رامو"، إلا أنهم كانوا من أنصار التسجيل التخطيطي، الذي لا يركز على الحركات المنفردة بل على الشكل الهندسي للرقصة، حيث اهتم "رامو" اهتماما خاصا بتحية النساء، و حظت مؤلفاته بالوصف التفصيلي لها، كما احتوت على تكوين راقص خاص بها.

وبنيت رقصات القصور في بداية القرن الثامن عشر على الحركات الانسيابية الخفيفة والخطوات القصيرة والمتعددة في المازورة الموسيقية الواحدة، كما كثرت حركات الأيدي وتعددت أشكالها وتغيرت مع تغير حركات القدمين، مما أخضع الكثير منها لقوانين فن الرقص. وتؤكد الباحثة الانجليزية "ميلوزين فود Melossin Vode" علي تواجد العديد من الأشكال المركبة للحركات الأساسية، في العديد من الرقصات مثل "ساراباندا Sarabanda و البورية Bouree و البورية مينويت bouree menuet"، وكانت هذه التركيبات صعبة للغاية و مصممة لثنائي واحد فقط و يؤديها تباعاً الثنائيات المتتالية. وفى منتصف القرن الثامن عشر تضاءلت مكانة الرقصات الثنائية وحل محلها "الرقص الجماعى" أي الذي

يحتوى على مجموعات تؤدي الرقصة كاملة منذ البداية وحتى النهاية في تصميم ما يعرف بالكونترا دانس Contra dance.

الكونترا دانس Contra dance

بدأ في فرنسا وانجلترا و ألمانيا ظهور رقصات الكونترا دانس Contra dance، التي تناسبت بشدة مع رقص الصالونات، وهى رقصات مأخوذة من رقصات القرويين الإنجليز.

وأدى التصعيب المتدرج للغة الرقص والمؤلفات الموسيقية وتقنين الخطوات والأوضاع إلى ضرورة الدراسة الطويلة من أجل القدرة على الرقص الصحيح، و صحح عدد كبير من المعلمين و مصممي الرقص أشكال الرقص.

وتؤدى الرقصة في تكوين جماعي، ولم تبنى رقصات الكونترا على مراسم البلاط، وإنما أداها الراقصون بتلقائية وعدم تكلفة، وتحولت فيما بعد إلى نوع من أنواع الرقص التمثيلي. وقد قسم العلماء الانجليز الكونترا دانس Contra dance إلى نوعين : الأول وهو الكونترا الدائري وهو شبيه بـ "البرانل الملكي" حيث يقف الرجال والسيدات بالتناوب في شكل دائري. أما الثاني فهو "اللنجيز" حيث يقف الرجال والسيدات في صفين وجها لوجه متقابلين. واعتبرت الكاتبة الروسية "ف روجر سنفانسكايا" الرسم الهندسي لتلك الرقصات معقد للغاية، وغالباً ما يتبادل الراقصون الأماكن وتقسم المجموعة الراقصة إلى ثلاث مجموعات صغيرة، تتضمن جميع المدعوين في الحفل، تبعاً لما يتحمله المكان المقام فيه الحفل، و انتشرت رقصات الكونترا في كثير من دول أوروبا.

و اهتمت الأبحاث العلمية برقصات الكونترا اهتماما بالغا، حتى بلغت الأبحاث التي دونت عن رقصات الكونترا في الفترة من 1755:1787 حوالي سبعة عشر بحثاً، وكانت رقصات الكونترا في القرن الثامن عشر تؤدى كالتالي :

أولاً: الكونترا دانس الدائرى

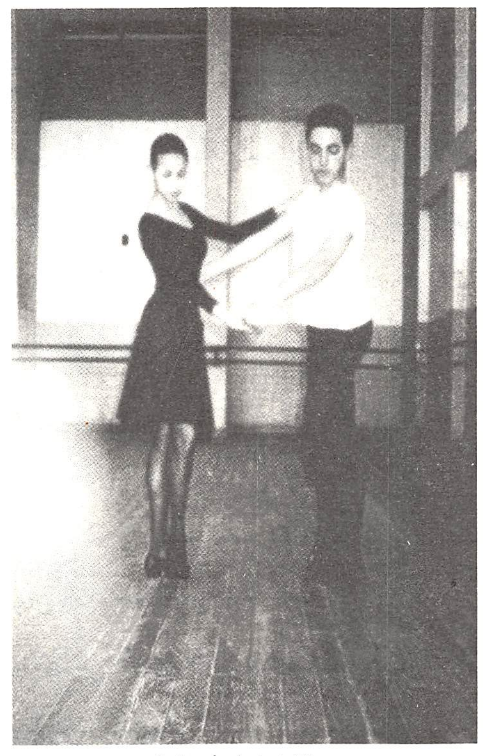
ويشبه إلى حد كبير رقصات "البرانل الملكي" من حيث شكل الصفوف المزدوجة في شكل دائري، وتؤدى فيه الحركات ببطء إلى حد ما وتكون اتجاهات الخطوات أما دائرية في اتجاه عقارب الساعة أو داخل الدائرة وخارجها بشكل تبادلي بين النساء والرجال.

ثانياً : الكونترا دانس اللونجيز

وهو الكونترا دانس الذي يؤدى في صفوف متقابلة بأي عدد من الأعداد، في شكل ثنائي تؤدى نفس الخطوات بالتبادل للأمام والخلف.

وقد اشتملت رقصات الكونترا دانس على العناصر الحركية التالية :

اشكال الشاسيه Chasee المختلفة وخطوات الجالوب Galop – البلانسيه Balance والتحية البسيطة للقرن السابع عشر، حيث أنها كانت عنصرا مشتركاً في العديد من الرقصات، كما أنها تؤدى داخل رقصة الكونترا مرات عديدة.



وضع الاستعداد لخطوة الجالوب

اثر العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة الكونترا دانس

أولاً: العوامل الاجتماعية

أثرت النشأة الاجتماعية لرقصات الكونترا على الطابع المميز لها، فطغى عليها طابع المرح والخفة في الأداء والتحرر إلى حد كبير من القواعد الملكية المنظمة للرقص داخل القصور، ويعود ذلك من اقتباسها من رقصات القرى وتهذيبها لتقدم داخل حفلات البلاط

الملكي، إلا انه على الرغم من تهذيبها إلا أنها احتفظت بالطابع المميز لها، وربما يرجع هذا لظهور الطبقة البرجوازية وتحكمها في الحياة الاجتماعية في فرنسا في تلك الحقبة الزمنية، حيث أقبلت على كل ما هو يؤدى داخل القصور الملكية رغبة منها في التشبه بها، مع التحرر في نفس الوقت من القواعد الصارمة في الإتيكيت الذي لم تكن تلاءم تلك الطبقة كثيراً، وقد كان ظهور رقصات الكونترا مؤشراً على تلك الظاهرة الاجتماعية الجديدة التي لم تكن موجودة من قبل.

ثانياً: العوامل الثقافية

أ ـ الأثر الموسيقي

اعتمدت رقصات الكونترا في بداية القرن الثامن عشر على الموسيقي المعبرة عن الطابع العام المميز لها، و الذي تميز بالخفة في الأداء والسرعة إلى حد ما مقارنة برقصات القرن السابع عشر، فكانت الموسيقي المصاحبة لها تقدم في قالب موسيقي سريع بخفة في ميزان 2/4، إلا أنها لم تتطلب موسيقي خاصة بالأداء، و إنما تركت حرية الاختيار لمصممي الرقصات في اختيار ما يتناسب مع ذوقهم الموسيقي،بما لا يُخل بالطابع العام للرقصة أو يغير من خصائصها الموسيقية.

ب ـ الفن التشكيلي

تميز الفن التشكيلي في القرن الثامن عشر بالانطلاق إلى الطبيعة، وإطفاء طابع البهجة والسرور من خلال الألوان المبهجة المزركشة.

وقد ظهر ذلك واضحا في الطابع العام لرقصات الكونترا، التي أديت قي المتنزهات و الحدائق العامة أثناء الاحتفالات الشعبية.

جـ ـ الأزياء

أثرت الأزياء تأثيراً قوياً في الطابع العام لرقصات الكونترا، باعتبارها اتجاهاً جديداً في الرقص لم يكن موجوداً من قبل، فقد سمح الرداء المقوى حافته بالسلك والذي تكون من الأقمشة الخفيفة إلى سهولة أداء الحركات السريعة، والتي اتخذت طابع القفزات الخفيفة المنخفضة مثل الشاسيه بأشكالها العديدة، كما سمحت الأكمام الضيقة والقصيرة المحكمة

بشرائط ملونة بسهولة الأداء الحركي لليدين وخاصة أثناء أداء خطوة الجالوب، واتساع قصتة صدر الفستان أعطى الفرصة لظهور حركات Port de Bras للأجناب أثناء أداء الحركات، و ظهور في تلك الفترة طراز الأمبير و هو اتساع الرداء من أعلى لأسفل و اتساع الذيل مع ارتفاعه عن الأرض مما ساعد على ظهور الخطوات الواسعة السريعة مثل الجالوب Galop، التي ظهرت لأول مرة في ذلك الوقت على شكل خطوات قصيرة تؤدى بقفزة صغيرة.

وفى ملابس الرجال ظهرت الأقمشة الحريرية الخفيفة لأول مرة في شكل قميص، وظهرت أيضا رابطة العنق الحريرية و أسورة القميص المحكمة الغلق، وقد أثرت خفة الملابس على خفة الحركة في الأداء، فظهرت الخطوات الأكثر تحررا وخفة من ذي قبل.

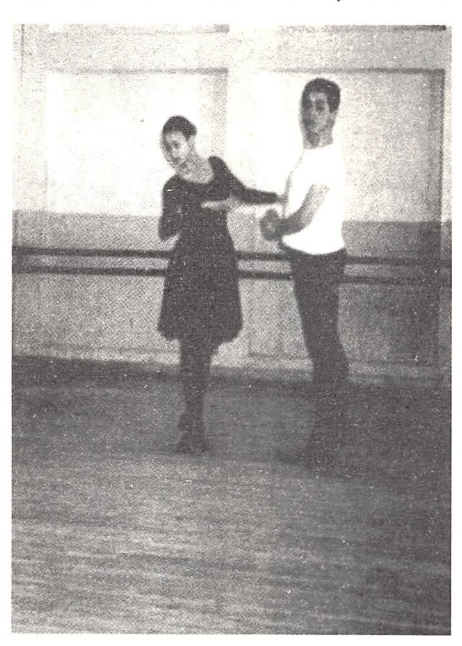
د - الأثر الاحترافي

لم ترتبط رقصات الكونترا بحرفية خاصة في الأداء، وإنما اعتمدت بشكل واضح ومباشر على التلقائية في الأداء في شكل جماهيري، ولم تظهر في رقصات الكونترا أي عناصر حركية معقدة أو تشكيلات صعبة في الرسم الهندسي، و إنما اعتمدت فقط على الشكل المتقابل في الأداء، أي تؤدي الرقصة من خلال عناصر حركية بسيطة متكررة، ويؤديها الراقصون في صفوف متقابلة في ثنائيات تأخذ شكل السؤال والجواب، وذلك من خلال بعض العناصر الحركية البسيطة التي يغلب عليها الطابع السريع المرح، والذي يؤدى في خفة مثل: أشكال الشاسيه المختلفة و البلانسيه و البولكا وخطوة الجالوب والتي لم تتطلب حرفية أداء عالية، وقد تميزت رقصات الكونترا باستمرارها في الظهور في الحفلات العامة عبر القرن الثامن عشر، فضلاً عن أنها نالت شعبية لدى الجماهير، و ظهرت رقصات الكونترا في الاحتفال بالعيد الفيدرالي في 14 يوليو عام 1790 و تخللها بعض الأغنيات الحماسية لأول مرة.

تحية القرن الثامن عشر

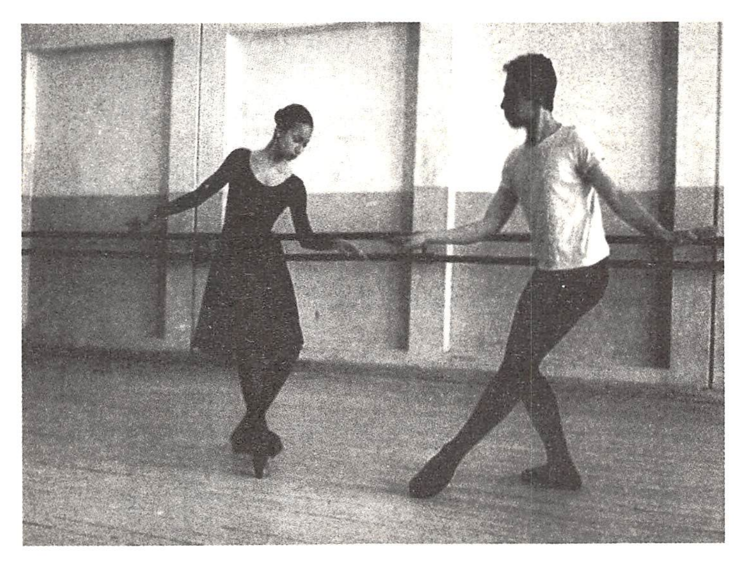
حظت التحية في القرن الثامن عشر باهتمام مصممي ومعلمي الرقص داخل القصور، كما أدرج في العديد من المراجع الرسم التخطيطي لها، حيث كانت تحتوي على تكوين راقص مستقل بذاته، كما أنها ظهرت أيضاً داخل الراقصات كإحدى العناصر الحركية المكونة لها.

و تحية القرن الثامن عشر تتكون بالنسبة للرجال و النساء من نفس العناصر الحركية، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف حركات اليدين في الجزء الثاني حيث ترفع النساء الرداء أثناء الانحناء لأسفل، بينما يضع الرجال اليد اليمنى ناحية القلب ثم شدها لأسفل ناحية النساء، تعبيراً عن الاحترام و المودة، وتؤدي تحية القرن الثامن عشر على ميزان موسيقي 4/4.



تحية القرن الثامن عشر للرجال و النساء

و في الصورة التالية يتضح الشكل الذي تؤدي علية حركة Pas menue داخل التكوين الراقص للتحية، و يؤدي فيه الراقص و الراقصة نفس الحركة في نفس الاتجاه مع تغيير أوضاع اليدين، ثم خطوة بالقدم اليمني للجانب بشكل عكسي للراقص و الراقصة، ثم أداء التحية لبعضهم.



رقصة البولونيز Polonaiz

يعتقد الباحثون في العديد من المراجع العلمية أن ظهور رقصة البولونيز كان المؤشر على بدء انتشار عروض الأوبرا والباليه وانتقال الرقص إلى المسارح بشكل احترافي، حيث زخر المسرح بصور حفلات الرقص التي كانت تقام بمناسبة الأعياد والمناسبات القومية المختلفة.

أنتشرت رقصة البولونيز في الطبقات الاجتماعية في فرنسا منذ بداية القرن الثامن عشر، و ربما لأنه لم يتطلب لأدائه جهداً خاصاً من حيث التدرب على إتقان الحركات وحفظها، بخلاف "المينويت" و "الجافوت" التي كانت معاصرة "للبولونيز" في ذلك الوقت. و احتوت البولونيز على وحدة حركية واحدة وهي خطوة انسيابية خفيفة لا تتغير، و يؤديها الرجال والسيدات بنفس الشكل، وليس فيها حركات معقدة أو متغيرة، إلا أنها كانت تؤدي بكثير من التفاخر، وفي شكل موكب جماعي كبير يشارك فيه جميع الموجودون في الحفل. و كتب عنها "ليست" قائلاً "أنه يمكن الاعتقاد من النظرة الأولى أنه لا يوجد في البولونيز سوي المشي فقط، و ليس فيها إلا شكل الموكب العادي الموروث منذ زمن الفروسية، إلا أنه ليس بهذا الشكل على الإطلاق فقد كانت مجرد تظاهر في وقت كان فيه المجتمع بأكمله يستمتع بالتأمل واتخاذ صفة الوقار".

و اختلفت البولونيز عن باقي الرقصات المعروفة في القرن الثامن عشر، حيث لم تظهر فيها الزخارف الزائدة من الحركات الصغيرة للقدمين، وكثرة تغيير أوضاع اليدين، فقد كانت يفتتح بها الأمسيات الاحتفالية وحفلات رقص البلاط، كما احتفظ بترتيب المكانة الاجتماعية أثناء الرقص، وكانت تبدأ الرقصة طبقاً لوصف الكاتبة "ف روجر ستفنسكايا" هكذا:

"يتوجه الرفقاء في الرقص إلى السيدات بلباقة شديدة وبتأدب شديد يشيرون إلى جهة الرقص، يظهر الضيوف شخصياتهم وملابسهم وبسلوك رفيع يدل على النبل، وغالباً ما يبرمون الرجال شواربهم ويرمون القبعة من يد إلى أخرى بفتور ويقدمون أيديهم للسيدات للرقص، ويشارك في الرقصة جميع الموجودون في الحفل دون النظر إلى أعمارهم".

ودائما ما تؤدي البولونيز في شكل طوابير، يتقدمها المضيف أو صاحب الحفل مع السيدة الأعلى مكانة اجتماعية، و يحدد الثنائي الأول الاتجاهات التي تسير فيها الرقصة، و يجب على المشاركين إتباعهم بدقة، و لذلك ارتبط رسم البولونيز بدرجة كبيرة بمن يقوده، و كان هناك العديد من الأشكال الهندسية المختلفة التي أقيمت عليها رقصة البولونيز. وقد وصفت الكاتبة "ف. روجر" تلك الأشكال بقولها: "يسير الراقصون المرحون في شكل ثعبان طويل ينزلقون على الأرضيات الخشبية تارة يطيلون المسافات وتارة أخرى يتعرجون ويلعبون في تعرجاتهم ألوانا مختلفة من الألعاب، وتنطلق السلاسل بصوت خافت وتسحب السيوف من على الأرض وتحف الشيلان الثقيلة المرصعة باللؤلؤ والمزينة بالشرائط وتمتزج الأصوات حيث يشبه صوتها سيل المياه المتأجج".

وغالباً ما كانت تبدأ رقصة البولونيز من داخل القصر وتنطلق إلى الحدائق المحيطة به في جو مرح، متتبعين الثنائي الأول في الإيقاع ويعود الراقصين عند انتهاء الرقصة إلى حيث بدءوا داخل القصر، حيث يعود السلوك إلى الوقار وتأخذ الرقصة الطابع الاحتفالي الملتزم بالبروتوكول البلاطي مرة أخرى مثلما بدأت.

و ظهرت في رقصة البلونيز عادة استرجاء السيدات، وهي تعني انحناء الرجل أمام السيدة مقدما لها كفه لتوافق على مشاركته الرقص، وغالباً ما يكون الرجل الأول صاحب الحفل والسيدة الأولى هي السيدة المقام على شرفها الحفل، وعلى صاحب الدار أن يترك

مكانه الرائد ورفيقته لراقص آخر، و يذهب إلى سيدة أخرى يرجوها مشاركته في الرقص وهكذا حتى يشارك جميع المتواجدون في الرقصة، و بذلك يتبادل الجميع الرقص إلا انه دائماً يتبع جميع الراقصين الثنائي الأول في جميع الأحوال، و الذي تقع على عاتقه مهمة تحديد الشكل الهندسي الذي تسير فيه الرقصة، و يحاول كل ثنائي يقود أن يظهر براعته في اختيار الرسم الذي تسير عليه الرقصة، بحيث لا يحدث ارتباك أو ازدحام يخل بالشكل العام أثناء الأداء.

و أعطى "ليست" وصفا واضحاً جداً للبولونيز، كما أنه أشار إلى أن من الصعب التخمين بالشكل الأولى الذي ظهرت عليه البولونيز، إلا أنه أكد أنها ظهرت في البدايات الأولى ضمن الرقص الشعبي البولندي الذي كان يؤدي ضمن احتفالات الزواج، ولكنه مع انتقاله إلى البلاط اكتسب بعض العادات السلوكية الخاصة بتلك الطبقة، وأصبحت الرقصة المفضلة في الكثير من الاحتفالات. و تشير المراجع إلى انه كثيراً ما كانت ترقص البولونيز بالوسائد أو الشمعدان، وفي الأعياد الشعبية خارج البلاط كثيراً ما كانت تؤدي بدون عازفين معتمدين على الإيقاع الثابت الذي لا يتغير، و الذي يقوده الثنائي الأول وعندما تزداد السرعة ينتقلون منها إلى رقصات أخرى أكثر مرحاً وحماساً مثل المازوركا، وفي حالة وجود اوركسترا كثيراً ما كان على العازفين تتبع الراقصين لتغير الإيقاع بشكل يتناسب مع رقصهم.

ومن هنا ظهر الاختلاف الواضح بين البولونيز الشعبي والبولونيز البلاطي، حيث امتزج البولونيز الشعبي بالعديد من الرقصات المرحة الأخرى، وغالباً ما اختفى داخلها فيما بعد بينما احتفظ البولونيز البلاطي بنفس السلوك والخطوات الخاصة به، حتى أنه يؤدي على المسرح إلى الآن بنفس الشكل الذي كان يؤدي عليه في القرن الثامن عشر.

ويعتبر الشكل الذي وصفت به رقصات البولونيز في القرن الثامن عشر في المراجع العلمية مثل كتاب "تاريخ الرقص البيني" للكاتبة الروسية "ف. روجر ستفنسكايا" دليلاً واضحاً على تأثير الحياة الاجتماعية والعوامل الثقافية على طابع رقص القصور، حيث ظهرت التغيرات الثقافية التي طرأت على المجتمع داخل الرقصة واضحة وهي:

- على الرغم من احتوائها على وحدة حركية واحدة متكررة في الرقصة إلا أنها تطلبت إعدادا مسبقاً لأدائها بشكل متقن داخل حفلات البلاط الملكي وكانت هذه الخاصية – الإعداد المسبق – سمة سائدة في جميع حفلات البلاط لارتباطها بقواعد الاتيكيت الملكي الصارمة.
- انتقلت البولونيز للطبقات الاجتماعية الجديدة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ولكنها في تلك الحقبة ظهرت بنفس الوحدة الحركية المكونة لها ولكن تخلت تلك الطبقة الاجتماعية (البرجوازية) عن مراسم البلاط أثناء أداء الرقصة، وانطلقت بها في الحدائق خارج القصور واشترك في الأداء جميع ضيوف الحفل بغض النظر عن الاعتبارات العمرية للمؤدين وإعدادهم وغلب طابع المرح على الأداء.
- لم تظهر في البولونيز أي تطورات أو عناصر حركية جديدة على الرغم من تقنين الرقص في تلك الفترة، وظهور المدارس العديدة لتعليم الرقص وربما يعود ذلك إلي سهولة الخطوات مع تحديد الشكل الذي تقدم فيه مما لم يدع مجالا لأي ابتكار يتناسب مع تلك الخطوة، وترك الإبداع فيها للرسم للهندسي الذي تؤدي عليه الرقصة.

رقصة الجافوت Gavotte

ترجع نشأة رقصة الجافوت إلى أنها في رقصة قروية غنائية، تؤدي في شكل حلقة مفتوحة أو نصف دائرة.

ولم تعرف الجافوت داخل المراجع العلمية كرقصة ملكية. وقد صنفها المؤرخون ضمن رقصات القرن الثامن عشر في بدايته، وهي على الأرجح امتداداً متطوراً لأحدى أنواع البرانل القروي و أطلق عليها توانوآربو "برانل السويتات"، حيث يؤديها الفلاحون الفرنسيون بسهولة و رشاقة على إيقاع الأغاني الشعبية والمزمار.

و قد انتقلت على أيدي معلمي الرقص إلى قصور الطبقة البرجوازية، و ظهرت في منتصف القرن الثامن عشر، حيث تم تقنينها وتهذيبها، و كانت تؤدي في شكل نصف دائرة يؤدي فيها الراقصون رجالاً و نساءً نفس الخطوات والحركات الراقصة، وتحتوي كل نصف دائرة على ثنائي قائد من بين أحسن الراقصين، و ينوع الثنائي القائد الحركات و يؤدي باقي

الراقصون من خلفه نفس الحركات في الدائرة، ويستمر الرقص إلي أن يتقدم الراقص ويهدي الراقصة المؤدية معه باقة من الزهور.

ولم تنل الجافوت انتشاراً واسعاً في أوروبا في بداية القرن الثامن عشر، ولكنها مع نهايته شهدت انتعاشا ورواجاً بين مصممي الرقص، واحتلت مكانة مرموقة بين الرقصات. و ينسب الدور الحقيقي في انتعاش الجافوت في نهاية القرن الثامن عشر إلى مؤلفي الموسيقى الذين كتبوا ألحاناً رائعة لها وادخلوها في العديد من المؤلفات الموسيقية المختلفة، و من أشهر رقصات الجافوت رقصة جافوت فستريس، والتي كانت تتكون من أربعة ثنائيات، و أدخلت كما هي في العديد من الباليهات، وقد ألف لها أيضاً "باخ Bach" بعض السويتات، و أضيفت إلي العديد من أوبرات المؤلف الموسيقى لولى Lully.

ولم يتشابه جافوت القرن الثامن عشر في مرحلة ظهوره الثانية مع مصدره الشعبي أو الشكل الأولى له، حيث كان يؤدي في شكله الأولى في هيئة أغنية شعبية ارتجالية تؤدي على المزمار، بينما ظهر في فترة ظهوره الثانية في شكل رقصة متأنقة خاصة احتوت على الكثير من التفاصيل الصغيرة في الحركات، وهي من السمات العامة التي تنطبق على فنون الروكوكو بشكل عام.

وغالباً ما كان يرقصها ثنائي واحد، ونال الجافوت الذي ألفة "ج.فستريس" شهرة واسعة، حيث أداها أربعة ثنائيات و أدخلت في باليهات عدة، و تكونت الجافوت من أربعة أجزاء، و بمقدمة تحتوي على ثماني مازورات موسيقية، يستعد فيها الراقصون لأداء الرقصة.

العناصر الحركية لرقصة الجافوت:-

En trachat quatre – pas Assemble jete – grand jete – glissade – fouette
Pas de basque – jete pas de bourre entournant – enlrechat ‹brisse
.quatre

وقد كانت الجافوت تؤدي في القرن الثامن عشر على النحو التالي حيث ظهر منها عدة أشكال مثل:

- **جافوت فستريس**

وهو مؤلف في شكل رقصة ثنائية وفي قالب مسرحي ويتكون من أربعة أجزاء:

- **الجزء الأول**

ويؤديه راقص و راقصة ويتكون من الحركات الآتية:-

Entrachat quatre – pas assemble – grand jete glissade, fouette- brisse.

- **الجزء الثاني**

وهو بمثابة تنويعات لرفيق الرقص وتتكون من :

Pas de basque – pas de bourree entrechat quatre – jete entournant tour، أحدى حركات اللف التي يتقنها الراقص.

- **الجزء الثالث**

تنويعات للراقصة وتتكون من نفس الحركات التي يؤديها الراقص ولكن تستبدل حركات اللف بحركة entrachant quatre، وفي نهاية الجزء الثالث يؤدي الراقص والراقصة pasbalance و pas de Basque للخلف وللأمام بالتناوب وينتهي الجزء الثالث بأداء سبعة jete battus ويفترقان كل منهم في ناحية بعيداً عن الآخر.

- **الجزء الرابع**

وهي بمثابة كودا، وتؤدي في خط مائل Diagonal وتتكون من الحركات التالية: pas assemble – entrechat cinqu pas jete ويمكن للفتاه أن تغير هذه الحركات إلى pas de burree، وتنتهي الكودا بدائرة كبيرة حيث يدخل فيها – ronde jamp en L'air grand jete – piruete grande assemble.

- **جافوت بريتان**

ويعتبر هذا التكوين خاص بمقاطعة بريتان غرب فرنسا، حيث عرفت بأداء هذا الشكل من رقصة الجافوت و يؤدي كالتالي، يقف الراقصون في ثنائيات متجاورة متلاصقة الأكتاف متماسكون الأيدي، و تتكون الرقصة من أربعة موازير موسيقية، و يقود الرقص الراقص الذي على الطرف الأيسر أو الأيمن في الاتجاه الذي يريده دون الإخلال بالإيقاع، وتوضع يد

الراقص اليسري الذي يقف على يسار الصف على الفخذ وترتفع اليد اليمنى للراقص الذي على جهة اليمين إلى أعلى في الجنب بمستوى الكتف، ويصاحب الرقصة البوق أو المزماز الذي يحدد الإيقاع الموسيقي لها.

أثرا العوامل الاجتماعية و الثقافية على رقصة الجافوت

أولا: العوامل الاجتماعية

أثرت الخلفية الاجتماعية لرقصة الجافوت على الطابع المميز لها على الرغم من انتقالها داخل البلاط وتهذيبها إلى حد كبير لتناسب طبقة النبلاء والبرجوازيين ، فقد ظل فيها جزءا ارتجالياً متروكا لمهارة المؤديين إلى أن انتقلت إلى المسارح، كما أن الشكل الذي كانت تؤدي فيه رقصة الجافوت لم يتغير من حيث طابعه الذي تميزت به، وهو أقرب إلى الأغاني القروية التي كانت تؤدي في شكل نصف دائري، ويشترك جميع المؤديين في نفس الخطوات، مع أداء فردي في بعض الأشكال طبقاً للمهارات الحركية الخاصة، ولا يوجد فيها مكان إطلاقاً لأي عناصر حركية تدل على تدخل الاتيكيت البلاطي المتبع في الرقص، و ربما يعود هذا إلى فرض ذوق الطبقة البرجوازية المتحكمة في الحياة الاجتماعية على طابع الرقص الخاص بها وينتمي إليها، و كانت الجافوت إحدى تلك الرقصات.

ثانيا: العوامل الثقافية

أ - الموسيقي

تطورت المدونات الموسيقية الخاصة بالرقص تطوراً سريعاً ومتلاحقاً في تلك الحقبة الزمنية، خاصاً في بعض الرقصات التي كانت تكتب لها الموسيقى خصيصاً، و أصبحت جزءا هاماً من تكوين الرقصة لا تنفصل عنه ولا يمكن أدائها بدونه، حتى إن المدونات الموسيقية العديدة التي من أشهرها جافوت لوللى و فستريس كان للعناصر الحركية الأشكال الخاصة بها وقد أدى هذا إلى استمرارها لفترات طويلة.

ب - الفن التشكيلي

اشتركت السمات العامة للفن التشكيلي للقرن الثامن عشر في تطور جميع الفنون التي كونت وحدة فنية متناسقة، فبينما احتوت الفنون التشكيلية في تلك الفترة على العديد من الزخارف اللونية الصغيرة و التفاصيل الدقيقة، احتوت أيضاً رقصة الجافوت على الخطوات الصغيرة السريعة المتعددة داخل الوحدة الموسيقية الواحدة.

جـ - الأزياء

وفيما يخص الأزياء فقد ساعدت خفة الملابس التي تكون منها الاتجاه السائد في تلك الفترة على أداء الحركة بسهولة ويسر، فلم تعد ملابس النساء ثقيلة كما كانت من قبل كما اختلفت نوعية الأقمشة فأصبحت أقل سمكاً و قلت الطبقات عن ذي قبل مما سهل سرعة الحركة، كما قصرت الأكمام و ازدادت ضيقا فأعطت الحرية في الحركة في الأداء السريع المتلاحق لليدين ليتناسب مع الإيقاع الموسيقي وخطوات القدمين، كما أن الأحذية أصبحت أخف وأقل تعقيداً من ذي قبل حيث قلت الكعوب المدببة العالية وحلت محلها الكعوب المنخفضة الخفيفة التي سمحت بحرية الحركة. أما ملابس الرجال فلم تتطور كثيراً عن ذي قبل، و أدي التحرر من الشعر المستعار الثقيل و الاكتفاء بربط الشعر مسترسلا من الخلف إلى ازدياد الشعور بالخفة أثناء الحركة، و قد انطبق هذا علي النساء أيضاً فكان سائداً الاكتفاء بإطالة الشعر و رفعة إلى أعلى مع استخدام القبعات أحياناً في الحدائق العامة والسهرات داخل القصور.

د - الرقص الاحترافي

ظهر أثر الرقص الاحترافي جلياً على رقصة الجافوت في القرن الثامن عشر، حيث ظهرت فيها العديد من المسميات الحركية المقننة الصعبة في الأداء والتي احتاجت إلى تدريبات مسبقة مثل entracha cinque entracha quatre، كما ظهرت أيضا ولأول مرة في الجافوت التركيبات الحركية المركبة داخل المازورة الواحدة، والتي احتوت على أكثر من عنصر حركي وتؤدي مجتمعة مثل Tour en lair sutenu- glisad assemble، مما أستوجب مهارة حركية عالية في الأداء وتدريبات جادة مسبقة، إلا أن يجدر هنا أن ننوه إلى

أنه على الرغم من اشتراك الرقص التاريخي والرقص الكلاسيكي في بعض المسميات الحركية المعروفة، إلا أنها تختلف من ناحية الأداء الحركي المهاري والسرعة الموسيقية التي تؤدي عليها، و أيضاً الشكل الفني لها فقد تنتمي تلك الحركات في الرقص الكلاسيكي إلى حركات القفز الكبرى، إلا أنها في الرقص البلاطي لا تعدو مجرد القفزات الخفيفة القصيرة، مع عدم التقيد بالتكنيك المعروف في الرقص الكلاسيكي والاكتفاء بإظهار الطابع العام للرقصة من خلال أداء الشكل الفني للحركة، واشتراك حركات القدمين واليدين والرأس في إظهار الطابع العام للرقصة وليس أكثر.

التحليل الحركي للـ "جافوت "

أولا : التحليل الحركي للـ "جافوت بريتان"

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	يقفز الراقص مؤدياً Taur en lair، و يهبط علي القدم اليمني و اليسري في وضع Coup de pied، ثم يؤدي Tour مرة أخري جهة اليسار، و يهبط في نفس الوضع السابق. خطوة بالقدم اليسري في الوضع الثاني، و قفزة في الهواء في الوضع الرابع Croise.	X O
الثانية	قفزة علي القدم اليسري، بينما تقوم القدم اليمني بعمل Ronde jamp en lier و تهبط في وضع Coup de pied، و تعاد نفس الحركة بالقدم اليمني، ثم خطوة ثم أداء حركة Echappe في الوضع الثاني و الرابع Croise، و تكرر المازورة الأولي و الثانية مرة أخري.	X O

و يعتبر هذا التكوين صغير إلي حد ما، و يتضح من خلاله الطابع العام للرقصة.

ثانياً : التحليل الحركي للـ "جافوت"

فيما يلي نقدم الأشكال الأربعة التي أنتشرت لرقصة "جافوت".

- الشكل الأول للـ "جافوت"

و يؤدي علي ميزان موسيقي 4/4 سريع، و وضع الاستعداد في نصف دائرة و الوضع الثالث بالقدم اليمني للراقص و الراقصة.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	و تؤدي فيها اثنين Entracha quatre.	
الثانية	و تؤدي فيها أيضاً اثنين Entracha quatre.	
الثالثة	يبدل الراقص و الراقصة الأماكن من خلال حركة Chasse، الراقصة جهة اليسار و الراقصة جهة اليمين. و تؤدي تلك الحركة بخفه و سرعة تتناسب مع الإيقاع الموسيقي و الطابع العام للرقصة. يأخذ الراقص يد الراقصة اليسري بيده اليمني و يقفان في الربع الأخير من المازورة في حالة ثبات.	X O X O O X
الرابعة	خطوة واحده Chasse تؤديها الراقصة بالقدم اليمني و يؤديها الراقص بالقدم اليسري و لكن جهة اليسار إلي الخلف، و يأخذ الراقص يد الراقصة اليمني بيده اليمني و تكون الأيدي مرفوعة لأعلي في الوضع الثالث و اليد اليسري منخفضة عند مستوي الخصر و تبتعد قليلاً، و يحتفظ في الربع الأخير من المازورة بالثبات.	O X X O

من الخامسة إلي الثامنة	يكرر التكوين السابق من المازورة الأولي و حتى الرابعة.	X O

▪ الشكل الثاني للـ "جافوت"

و يتكون من ثماني موازير موسيقية في ميزان موسيقي 4/4. و يكون وضع في الاستعداد : الراقص ممسكاً بيده اليمني يد الراقصة اليسري، و اليد الحرة مبتعدة قليلاً عن الجسم لأسفل في الوضع الثالث، و القدم اليمني للأمام.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	3 مرات Pas de bourree للأمام بدءاً بالقدم اليمني، و الربع الأخير من المازورة ثبات بالقدم اليسري للأمام.	X O | | ↓ ↓
الثانية	3 مرات Pas de bourree للأمام بدءاً بالقدم اليسري، و الربع الأخير من المازورة ثبات في الوضع الرابع.	X O ↓ ↓
الثالثة و الرابعة	سبعة Jete صغير للخلف و تكون القدم اليمني في الوضع الثالث، و في الربع الأخير من المازورة يكون الراقص متجه ناحية نقطة 4 و الراقصة متجهه ناحية نقطة 6، و هم الاثنين متجهين للخلف.	4 6 ↖ ↗ ↑ ↑ X O

الخامسة	يقوم كل من الراقص و الراقصة بعمل خطوة Arabes qu للخلف و النزول Coupe cop de pied و اليدين مبتعدتين عن الجسم.	4 6 ↑ ↑ X O
السادسة	تكرر حركات المازورة الخامسة	
السابعة و الثامنة	يطوف الثنائي كل حول الأخر مع تشابك اليدين في الوضع الثالث، و يقومان بعمل سبع خطوات Pas meues، و تلف الرؤوس لليمين جهة الطرف الأخر، و تبتعد اليد اليسري بخفة عن الجسم، و في الربع الأخير من المازورة يقف الثنائي في حالة ثبات.	X O

- الشكل الثالث للـ "جافوت"

يتكون من 8 موازير، وضع الاستعداد: يقف الراقص و الراقصة Enface القدمين في الوضع الثالث والقدم اليمني للأمام، يد الفتي اليمني نصف مثنية و تتكئ يد الفتاة اليسري عليها و اليد الحرة منخفضة و بعيدة عن الجسم.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	Glissade بالقدم اليمني في الربع الأول علي القدم، ثم glissade بالقدم اليسري، و Tenpleve تلف الرأس أثناء الـ glissade جهة اليسار للراقص و الراقصة معاً.	X O ---→
الثانية	Chasse للخلف بالقدم اليمني في الربع الأول من المازورة، ثم Asseemble بالقدم اليسري للأمام في الربع الثاني، ثم Changement في الربع الثالث و الرابع للراقص و الراقصة.	↑ ↑ X O

الثالث	تكرر المازورة الأولي للراقص و الراقصة معاً.	X O - - - →
الرابعة	تكرر المازورة الثانية بدءاً بالقدم اليمني، و يقف الراقصان أثناء أداء Changement de pied و وجه الراقص إلي نقطة 7 و وجه الراقصة إلي نقطة 3.	X O ↓ ↓
الخامسة	يؤدي الراقص و الراقصة glissade بالقدم اليمني، ثم يؤديان Demipoint في الوضع الثالث، ثم النزول Battementtendu بالقدم أليسري للأمام في plie مع الانحناء بالجسم للأمام و الرأس جهة القدم اليسري الراقصة في نقطة 8 و الراقص في نقطة 2.	X O
السادسة	تكرر حركات المازورة الخامسة جهة اليسار.	
السابعة و الثامنة	يطوف الثنائي كل حول الأخر مع تشابك اليدين في الوضع الثالث، و يقومان بعمل سبع خطوات Demi point، و تلف الرؤوس كل نحو الأخر، و يقف الراقصون في الربع الرابع من المازورة في وضع البداية.	X O

- الشكل الرابع للـ "جافوت"

يتكون من ثماني مازورات موسيقية

المازورة	الحركة	الاتجاه
من الأولي إلي السادسة	تؤدي الست موازير كما في الشكل الأول.	X O

السابعة	يطوف الراقصين كل حول الآخر بدءاً بالقدم اليمني مع أداء أربعة خطوات صغيرة و تشابك اليد اليمني في الوضع الثالث و اليسري حرة بجانب الجسم.	X O
الثامنة	تقوم الفتاة بتكرار الخطوات جهة اليسار ويقف الراقص ثابتاً و قدميه في الوضع الثالث مع Demi point، و الجسم منحني قليلاً للجهة الخارجية و الرأس في الناحية الداخلية و اليد اليمني للراقصة في الوضع الثالث و اليسري في الخصر علي القدم اليمني.	X O

رقصة المينويت Menuet

تعتبر رقصة المينويت من أشهر الرقصات التي ظهرت في القرن السابع عشر وامتدت لمئات السنين، وسرعان ما ظهرت لها أشكال عديدة.

وقد لعبت المينويت دوراً هاماً، ليس في تطور رقص الحفلات فقط، بل أيضاً في الرقص المسرحي فيما بعد.

ومثلها مثل معظم الرقصات في تلك الحقبة الزمنية، فقد خرجت من جعبة البرانل الفرنسي المسيحي، ويعتبر موطنها بريتان ، حيث كانت تؤدي بدون تكلف وبساطة، وأخذت المسمى من Pas menus أو الخطوات الصغيرة التي تؤدي داخل رقصة المينويت وتختص بها.

و المينويت مثلها مثل العديد من الرقصات التي كان ميلادها الأول نابعاً من الشعب، ولكنه سرعان ما أنتقلت إلى داخل القصور، مع تهذيبها وتطوير الشكل الذي تؤدي به وإخضاعها للبروتوكول الملكي والقواعد الخاصة بالسلوك الأرستقراطي.

وكانت المينويت الرقصة المحببة للقصر الملكي منذ زمن "لودفيج الرابع عشر"، وأصبحت رقصة احتفالية و وضحت فيها بصمة الاتيكيت الملكي سواء في الخطوات أو شكل الرقصة، وظهر فيها بشكل واضح السلوك الملكي من حيث رشاقة وتألق الخطوات، إلا أنها كانت تتسم بالبطء في بادئ الأمر، وذلك تبعاً للملابس الثقيلة التي كانت تحد من حركة الراقصين في ذلك الوقت، وانتشرت كرقصة أساسية داخل القصور في معظم أنحاء أوروبا، وأطلق عليها في البلاط الفرنسي "ملكة الرقص"، وكان يتم ترتيب الراقصين بدقة طبقاً للمكانه الاجتماعية، حيث كان يتقدمهم الملك والملكة ثم يتبعهم الأشخاص ذوي المكانات الاجتماعية التالية ومن هنا ظهر مسمى Menuet de Reine أو الميونيت الملكي.

وأخذت رقصة المينويت طابع الحوار الراقص، و أتبعت الموسيقى المؤلفة لها بحزم ودقة. واستمرت المينويت تؤدي بثفاني واحد في بداية الرقصة، ثم يتصاعد العدد بشكل زوجي، متضمنا العناصر الحركية التي تتكون منها الرقصة، ويتم الانتقال فيها من خطوة إلى أخرى بهدوء و انسيابية شديدة.

وتطورت المينويت في نهاية القرن الثامن عشر تطوراً ملحوظاً حيث زادت سرعتها، وبدأ الاحتياج للإعداد المسبق للرقص من ناحية المؤدين ليتمكنوا من ملاحقة سرعة الموسيقى، كما تم دمج مجموعة من الحركات التي اعتبرت جديدة وصعبة في ذلك الوقت نسبياً، ثم سمح في مينويت القرن الثامن عشر رفع اليدين لأعلى في أشكال مختلفة ويرجع هذا لتأثرها بالمتغيرات الثقافية والتطورات التي واكبت الفنون في هذا العصر مثل الأزياء والموسيقى.

و ظهرت المينويت على خشبات المسارح في القرن الثامن عشر، و يرجع "كورت ساكس" على سبيل المثال ظهورها إلي عام 1700، بينما يرجع باحثون آخرون ظهورها في الفترة ما بين 1706 - 1729.

ولم ينحصر انتشار رقصة المينويت على القصر الفرنسي فقط، ولكن نفذت أيضاً في روسيا في احتفالات "بيتر الأول"، حيث أداها ثنائي واحد ثم ازداد عدد الثنائيات في عهد "اليزابيث بتروفنا"، وفقدت المينويت جاذبيتها كرقصة ملكية أبان الثورة الفرنسية، واتت بدلاً

منه رقصات أكثر بساطة وفهما لدى الطبقة البرجوازية، وانتقلت داخل مدارس تعليم الرقص التي ظهرت في تلك الفترة، واقبل على تعلم الرقص فئات عديدة من المجتمع، واحتلت المينويت مكانه هامة داخل مناهج تعليم الرقص فيما بعد.

أثر العوامل الاجتماعية و الثقافية في رقصة المينويت

أولاً: العوامل الاجتماعية

ارتبطت المينويت بشكل مباشر بالايتكيت البلاطي في القصور حيث اعتبرت المثال الحي للقواعد الصارمة للاتيكيت الذي يجب أن يتبع أثناء الرقص، وذلك منذ بداية ظهورها في القرن السابع عشر وحتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، وقد ظهر ذلك واضحاً من خلال التقيد دائما ببدأ الرقصة بالملك والملكة، ثم يليهم المكانة الاجتماعية العالية من الأمراء المدعوين فالأقل وقد امتلأت الأشكال القديمة للمينويت بالعديد من الخطوات والعناصر الحركية التي تدل على تبجيل الملك والملكة أثناء أداء الرقصة مثل توقف كل ثنائي عند وصوله إليهم وأداء التحية وخلع القبعة مع الانحناء ثم العودة إلى تكملة الرقصة، و تطورت المينويت في القرن الثامن عشر حيث تغير شكل أداء التحية كما قلت كثيراً التحيات وخلع القبعة أثناء الرقصة بقرب نهاية القرن الثامن عشر، وظهر شكل جديد للتحية يؤدي بشكل مختصر غلب عليه طابع الخفة والسرعة في الأداء، و بقيام الثورة الفرنسية ظهرت لأول مرة الأناشيد الحماسية داخل الرقصة حيث كان يتوقف النبلاء وطبقة البرجوازيين داخل الحفلات عن الرقص وينشدون الأناشيد الحماسية التي تحث على تشجيع النظام الجمهوري وتحقير الملكية، وما لبثت المينويت أن اختفت من حفلات الطبقة البراجوازية حيث لم تلق استحسانا من تلك الطبقة نظر لانتمائها المباشر إلى الملك، وانتقلت إلى مدارس تعليم الرقص.

ثانياً: العوامل الثقافية

أ - الأثر الموسيقي

ساعد ظهور المؤلفات الموسيقية المؤلفة خصيصا للمينويت على تطور الطابع العام للرقصة من ناحية، ومن ناحية أخرى أدى التعاون المشترك بين مصممي الرقصات ومؤلفي الموسيقى إلى ظهور العديد من المدونات الموسيقية للمينويت، والتي كثيراً ما كانوا يكتبونها

معا ومن أشهر الأمثلة على ذلك لوللى Lully، الذي كتب وصمم العديد من رقصات المينويت التي قدمت فيما بعد في الأوبرات، كما استخدمها المؤلفون الألمان فيما بعد بحيث أصبحت ثابتة في العديد من المؤلفات الموسيقية كحركة ثالثة في مؤلفات الصوناته و موسيقا الحجرة والسيمفونيات مثل سيمفونيات موتسارت Mozart 1756 – 1791، وكانت تميل إلى السرعة والمرح نوعا ما أكثر مما كان عليه الحال في موسيقا المينويت التي عرفت في القرن السابع عشر، مما أثر على الطابع العام للرقصة وجعلها تأخذ نفس السمات الموسيقية من حيث الخفة والسرعة في الأداء فجاءت خطوة Pas Menuet قصيرة وسريعة، وظهرت أشكال الشاسيه الخفيفة لأول مرة كما ظهرت حركة Pas de Bourreesuivi، وكثر تحريك اليدين في الأشكال الصغيرة بسرعة تتناسب مع سرعة الموسيقى.

ب - أثر الفن التشكيلي

انطبعت السمات العامة للفن التشكيلي في القرن الثامن عشر على رقصة المينويت من حيث الرسم الهندسي الخاص بها، حيث احتوى أشهر رسم هندسي للمينويت على تشكيل على هيئة حرف s , z، طبقا لوصف الكاتبة "ف روجر ستفنسكايا" في كتابها "تاريخ الرقص البيني" وهو ما اتفق بشدة وتلاءم مع الزخارف الهندسية التي تحلت بها جدران القصور في ذلك الوقت، كما أن اهتمام الملوك بإنشاء قاعات خاصة لحفلات الرقص داخل القصور شجع مصممي الرقصات على ابتكار تشكيلات جديدة مبتكرة تتناسب مع أذواق الملوك، وأيضاً وجود مكان مخصص للرقص ساعد على الاهتمام الزائد به عن ذي قبل، حيث لم تعد الرقصات مجرد خطوات راقصة بسيطة أثناء احتفالات المآدب الملكية، وإنما هي حفلات تعد خصيصا لتقديم كل ما هو جديد في رقصات البلاط الملكي.

جـ - الأزياء

ساعدت الأزياء في نهاية القرن الثامن عشر على خفة الحركة كثيرا، فبالنسبة لأزياء النساء ظهرت العديد من التصميمات التي تناسبت مع الكثير من المناسبات أو المراحل السنية المختلفة، فظهرت الفساتين ذات الذيل القصير والذي أظهر القدمين وتكون من أقمشة خفيفة نسبيا عن ذي قبل، و ازداد صدر الفستان اتساعاً مما سمح بحرية أكبر لدورانات الرقبة،

وأظهر قصر الأكمام و إحكامها فوق الكوع الذراعين لأول مرة، مما أدى إلى الاهتمام بحركات الذراعين، وظهور الوضع الثالث بكثرة أثناء أداء المينويت وسهولة رفع وخفض الذراعين ساعد كثيراً على تغيير الطابع العام للراقصة و أصبحت حركات الذراعين عنصراً هاماً داخل رقصات المينويت، أما بالنسبة لملابس الرجال فلم تتغير كثيراً وبالنسبة لكبار السن، قصرت المعاطف الطويلة إلى مستوى الركبتين، كما ساعد وجود الصديرى ذو الأكمام الضيقة مع الحذاء الخفيف الممتد أحياناً إلى أسفل الركبة إلى سهول أداء حركات القدمين دون عوائق بسرعة تتناسب مع سرعة الموسيقى، وبالنسبة للشعر المستعار فقد اكتفى صغار السن من الشباب بضم الشعر بشريط حرير للخلف، والفتيات لبسن أحياناً القبعات التي صغر حجمها نوعاً ما بعد ضم الشعر خلف الرأس أو رفعة لأعلى بدون الإكسسوارات الثقيلة الوزن، بينما تمسكت بها السيدات كبيرات السن إلى قرب نهاية القرن الثامن عشر.

د - أثر الرقص الاحترافي

ساعد تقنين الرقص وظهور الرقص الاحترافي على التطور السريع والمتلاحق لرقصة المينويت، حيث ظهرت فيه العديد من الأشكال الجديدة لليدين لم تكن موجودة من قبل، مثل شكل الأرابيسك الصغير والوضع الثالث لليدين والوضع الثاني، ولكنه مع قلب الكفين لأسفل أثناء أداء Pas de Bourreesuivi، كما ازدادت سرعة الأداء الحركة بشكل يتناسب مع التطور الموسيقي، واحتاج هذا إلى تدريبات جادة مسبقة، كما ظهر تشابك أيدي الراقص والراقصة لأعلى في الوضع الثالث أثناء أداء بعض الخطوات والصعود على الديمى بوانت Demi Point.

التحليل الحركي لرقصة "المينويت"

كان هناك عدة أشكال تؤدي بها رقصة المينويت في القرن الثامن عشر منها:

- الشكل الأول لـ "مينويت" في القرن الثامن عشر

و يؤدي في ستة عشر مازورة موسيقية، و في وضع الاستعداد يقف الراقص و الراقصة في نقطة 1 و القدم اليمني في الوضع الثالث للأمام و اليدين لأسفل بجانب الجسم و يؤديان نفس الخطوات بنفس القدم.

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	Chasse بالقدم اليمني واحدة للأمام و نقل القدم اليسري للأمام في الوضع الثالث في الثلث الأول و الثاني من المازورة، و ثبات في الثلث الثالث.	X O ↓ ↓
الثانية	Chasse للأمام بالقدم اليسري و نقل القدم اليمني للأمام و ثبات في الوضع الثالث.	X O ↓ ↓
الثالثة	تكرار المازورة الأولي.	
الرابعة	تكرار المازورة الثانية.	X O ↓ ↓
الخامسة	Balance menuet بالقدم اليمني للأمام و ترفع اليد اليسري في الوضع الثالث في الثلث الأول و الثاني و ثبات في الثلث الثالث.	X O
السادسة	Balance menuet للخلف للراقص و الراقصة بالقدم اليسري في الثلث الأول و الثاني و ثبات في الثلث الثالث.	X O
السابعة	يتبادل الراقص و الراقصة الأماكن في خطوة Pas menus الراقصة ناحية اليسار و الراقص ناحية اليمين.	O X

الثامنة	خطوة بالقدم اليمني للأمام في الثلث الأول و القدم أليسري في الخلف الوضع الرابع في الثلث الثاني ثم فرد القدم اليسري Tandu للأمام و تفتح اليد في الوضع الثاني.	X O | | ↓ ↓
من التاسعة إلي الثانية عشر	تكرر الأربع موازير الأولي بدءاً بالقدم اليسري و تبدأ الراقصة الحركة من مكان الرفيق.	X O
الثالثة عشر و الرابعة عشر	Balance menuet بالقدم اليسري (مرة أخري مثل المازورة الخامسة و السادسة).	X O
الخامسة عشر	العودة إلي مكان الانطلاق بثلاث خطوات صغيرة.	X O
السادسة عشر	الشكل الختامي و فيه تقف الراقصة في النقطة 1 ثقل الجسم علي القدم اليمني و اليسري مرتكزة علي الأصابع في الخلف و يقف الراقص بظهره نحو المتفرج و ثقل الجسم علي القدم اليسري و اليمني مرتكزة علي الأصابع في الخلف و اليد اليمني لكل منهما متشابكة في الوضع الثالث و اليسري عند الخصر.	O X

- الشكل الثاني للـ "مينويت" في القرن الثامن عشر

المازورة	الحركة	الاتجاه
استعداد	تؤدي فيها plie في الثلث الأخير.	
الأولي	يؤدي الراقصين بالقدم اليمني خطوة للأمام و رفع القدم اليسري Arabesque منخفض و تكون الركبة نصف مثنية و اليدين ترتفع بانسيابية نحو الوضع الثالث و تكون الحركة للراقصة للأمام و الراقص إلي نقطة 8.	O X
الثانية	ثالث خطوات صغيرة Demi point بدءا بالقدم اليسري إلي الأمام.	O X
الثالث	يتبادل الراقص و الراقصة الأماكن مع التقاء الأكتاف اليسري من خلال خطوات علي الأرض بكامل القدم.	O X
الرابعة	الدوران نصف لفة و ينقل ثقل الجسم علي القدم اليسري و تفرد القدم اليمني Tendu للأمام.	X O
الخامسة و السادسة	تكرر المازورة الأولي و الثانية ولكن يكون اتجاه الراقص و الراقصة نحو نقطة 4 و عند الثلث الثالث للمازورة السادسة يضع الراقص قدمه اليسري للأمام في الوضع الثالث.	X O

السابعة	يأخذ الراقص يد الراقصة اليسري بيده اليمني و يؤديان معاً خطوتين صغيرتين يبدأها الراقص بالقدم اليمني و الراقصة بالقدم أليسري في الثلث الأول و الثاني ثم Plie في الثلث الثالث للأمام.	X O
الثامنة	يؤدي الراقصون التحية Reverance الراقص بالقدم اليمني و الراقصة بالقدم اليسري.	X O
التاسعة	Pas chasse للأمام للراقص بالقدم اليمني و الراقصة بالقدم أليسري في الثلث الأول و الثاني Plie في الثلث الثالث.	X O
العاشرة	خطوة للخلف للراقص بالقدم اليمني و الراقصة بالقدم أليسري في الثلث الأول و الثاني و ثبات في الثلث الثالث في الوضع الثالث.	X O
الحادية عشر و الثانية عشر	تكرار المازورة التاسعة و العاشرة.	X O
الثالثة عشر	يفترق الراقص و الراقصة نحو نقطة 7 و نحو نقطة 3 في ثلاث خطوات و تكون رأس الراقصة جهة اليمين و الراقص جهة اليسار.	X O
الرابعة عشر	تؤدي الراقصة خطوة للأمام بالقدم اليسري ثم نصف لفة و يكون الظهر إلي نقطة 1 و Tandu plie بالقدم اليمني و انحناءة صغيرة للأمام و يؤدي الراقص نفس الحركة بالقدم اليمني.	X O

الخامسة عشر	ثلاث خطوات صغيرة للراقص و الراقصة كل منهما محو الأخر مع الاستدارة نحو نقطة 2 و 8.	X O ↘ ↙
السادسة عشر	يقف كل من الراقص و الراقصة علي القدم اليمني و اليد اليمني لكل منهما في الوضع الثالث و اليد اليسري متشابكة في الوضع الثاني.	X O

- الشكل الثالث لـ "مينويت" في القرن الثامن عشر

يؤدي في ثمان مازورات

المازورة	الحركة	الاتجاه
الأولي	خطوة للأمام بالقدم اليمني Demi point و القدم اليسري في Arabesque منخفض للراقص و الراقصة معاً ثم Plie في الثلث الثالث.	O X | | ↓ ↓
الثانية	خطوة للخلف بالقدم اليسري Demi point و القدم اليمني مرفوعة للأمام.	↑ ↑ | | O X
الثالثة	ثلاث خطوات صغيرة للأمام بدءاً بالقدم اليمني للراقص و الراقصة معاً.	O X | | ↓ ↓

الرابعة	و في Demi point خطوة للأمام بالقدم اليسري نفس الوقت تنقل اليد اليسري في الوضع الثالث و تهبط اليد اليمني لأسفل في الثلث الثاني و الثالث ثم plie في الثلث الثالث للراقص و الراقصة معاً.	O X | | ↓ ↓
الخامسة و السادسة	تكرر المازورة الأولي و الثانية بالقدم اليسري.	O X
السابعة	ثلاث خطوات صغيرة تبدأ بالقدم اليسري للأمام للراقص و الراقصة معاً.	O X | | ↓ ↓
الثامنة	أداء التحية القصيرة لكل من الراقص و الراقصة معاً.	O X

المراجع

أولا : المراجع العربية

1. بول هنري لانج ، الموسيقي في الحضارة الغربية ، ترجمة د.أحمد حمدي محمود ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1980 .
2. ثيودورفين ، تاريخ الموسيقي العالمية ، ترجمة د.سمحة الخولي و د.جمال عبد الرحيم، دار المعارف ، مؤسسة فرانكليني للطباعة و النشر ، القاهرة – نيويورك ، 1972 .
3. د. ثروت عكاشه، فنون عصر النهضة ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ج9.
4. د. سمحة الخولى – تاريخ الموسيقى العالمية – ص 250 – دار المعارف وفرانكلينى للنشر، القاهرة – نيويورك، 1972.
5. سيريل بومون ، روائع الباليه و أعلامه ، ترجمة أحمد رضا و محمد رضا ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة .
6. ف.روجر ستفنسكايا ، تاريخ الرقص البيني ،ترجمة د.سامية توفيق ، موسكو ، 1974 .
7. م . دورسكين ، "مقتطفات من تاريخ الموسيقى الراقصة" ، ترجمة د.سامية توفيق ، موسكو ، 1990.

ثانيا : المراجع الأجنبية

1. Braun & Schneider, *Historic Costume in Pictures*, Dover Publications'- New York.
2. Lincoln Kristin .Four Centuries of Ballet .Canada General Publueshing Company .L.T.D . 1984 .
3. Mobel Dolmetsch, Dances Of Spain And Italy. Routledge and Kegan Paul . L.T.D .Lonndon 1954.
4. Sachs C., World History Of The Dance , New York . 1983

5. Braun & Schneider – Historic Costum in Pecturs Dover – P.New York.
6. Encyclopedie du Costume – Edetions Aldert Morance – Copy Right 1955.
7. Lincoln Kristin – Four Centuries of Ballet – Canada General Publeshing Company L.T.D. 1948.
8. Loura Shill – Baroque and Rococo Arts.
9. Mobel Dolmetch – Dances of Spain & Italy – Routledge and Keganpaul L.T.D. London 1954.
10. Prunieresh – L'opera Italian en France avant Lully.
11. Sachs.C – World History of Dance – New York 1983.
12. Stanly Sadi – New Grove Dectionary of Music and Musicans – Machmelan London 1980.
13. Desrat.G – Dictionare de la Danse – Paris 1895.
14. G. Uilcher Jean Michel – La Cantredanse et Les Renovellementsde la Danse – Francaise Paris 1969.
15. Rameau – Le Maitre a Danser – Paris 1725.
16. Thoinot Arbeau – Orehesographie ou Traite en forme de Dialogue – Paris 1888.
17. Tiazuc K. Manyer Boodwe – Dalemnire Zhauhumocmu eu Heyuohalbnote Mahyate – Mockfa 1864.
18. Bacuiefa .M. Poncgecmfehcka – Ucmopuko Tvimofou Many W – Mockof 1987.
19. Dpyekan M.C.Ocepku No Ucmopua Mahyefaibhou Uyzveku – L.Uzg ,fo